

审美之维

马尔库塞美学论著集

李小兵译

现代西方
学术文库

现代西方学术文库

审 美 之 维

马尔库塞美学论著集

李小兵译

生活·讀書·新知三联书店

责任编辑：袁　春
封面设计：庄　凌

Herbert Marcuse
THE AESTHETIC DIMENSION
Beacon Press, Boston, 1978.

现代西方学术文库
审　美　之　维
SHENMEI ZHI WEI
马尔库塞美学论著集
李小兵　译

生活·读书·新知三联书店出版发行
北京朝阳门内大街166号
新华书店经销
文字六〇三印刷厂印刷
850×1168毫米 32开本　8.875印张 197,000字
1989年8月第1版　1989年8月北京第1次印刷
印数 0,001—3,000
定价 4.60元
ISBN7—108—00168—3/B·60

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自一八六二年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有五十年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至“文革”后而有商务印书馆的“汉译世界学术名著丛书”。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

“文化：中国与世界系列丛书”编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办“现代西方学术文库”，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主。至于介绍性的二手著作，则“文化：中国与世界系列丛书”另设有“新知文库”（亦含部分篇幅较小的名著），以便读者可两相参照，互为补充。

梁启超曾言：“今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事”。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

“文化：中国与世界”编委会

1986年6月于北京

译 序

赫伯特·马尔库塞(1898——1979)是当代著名哲学家、政治活动家。他的美学著述是他晚年思想的核心。如果说尼采的美学思想是提倡一种审美的人生态度的广义的美学，那么，马尔库塞的美学思想，则是寻求人的现实解放的广义政治学。在《审美之维》中，马尔库塞鲜明地指出："从一开始，政治斗争的必要性就是我这本著述的前提。"与学院派的成体系的美学专著不同，马尔库塞的美学思想完全融合在他对资本主义及当代发达工业社会的批判理论中。美学始终是与人的解放学说联系在一起的。正因为如此，马尔库塞的美学在他的整个思想中占有重要的地位。随着他的思想影响的扩大，其美学思想愈发引起了人们的注意。本文并不打算系统、全面地评述马尔库塞的整个哲学—社会批评理论及美学思想，只想就他的美学所涉及的几个关键问题，结合本书译介的文章，粗略地作出一些提示和分析。

(一)生平和著述

马尔库塞在我国学术界尚未成为名人，因此，简略地介绍一下他的生平和著述是有必要的。

马尔库塞生于柏林一个有教养的犹太家庭。早年在哲学、历

史方面，受过典型的德国文化熏陶。他曾在柏林和弗莱堡两地学哲学。一段时间，曾受业于当时著名哲学泰斗胡塞尔和海德格尔。由于对哲学和政治之间的内在关系发生兴趣，在1933年加入了法兰克福社会研究所，之后成为法兰克福学派的中心人物。希特勒上台后，他经巴黎、日内瓦到美国。战后，未同学派中坚人物霍克海默、阿多诺一道返回德国重建研究所，而是留在美国，成为这个在经济、政治、文化诸方面皆为发达工业社会的典型的见证人。因此，他对经典马克思主义、以及对政治和社会斗争的态度，都比法兰克福学派其他成员激进。六十、七十年代曾一度成为浪潮汹涌的新左派运动与学生运动的精神领袖、主要发言人。法兰克福学派对当代资本主义社会在政治、经济、文化诸领域的批判，在很大程度上，是通过马尔库塞的理论与实践才广为人知的。正如麦克莱伦所说："马尔库塞是法兰克福学派中最著名的，也是研究所成员中唯一没有放弃他的早期革命观点的人。"①

马尔库塞是一位多产的著述家。据初步统计，从1922年他作为博士学位提交的第一篇论文《德国艺术小说》，到1979年在逝世前出版的《无产阶级的物化》，其中共出版论著、论集、论文、谈话录近百篇之多。撷其影响较大的有：《历史唯物论的现象学导引》(1928)，《辩证法的课题》(1930)，《黑格尔本体论与历史性理论的基础》(1932)，《关于历史唯物论基础的新材料》（英译：《历史唯物论的基础》(1932)，《理性与革命》(1940)，《爱欲与文明》(1955)，《单维人》(1964)，《论解放》(1969)，《阻碍革命与反抗》(1971)，《审美之维》(1978)。

---

① 《马克思以后的马克思主义》，中国社会科学出版社，1986年，第351页。

马尔库塞的生平和著述给人的鲜明印象是：始终站在资本主义社会实践斗争的最前列，始终把对哲学、文化、意识形态理论的批判与对资本主义社会的现实状况的批判结合起来。离开他生平所经历的社会事件，尤其是离开资本主义在当代的发展，就不能理解马尔库塞的哲学-美学思想。

（二）思想的演化

马尔库塞美学思想是他思想发展的必然结果。其美学著述，基本上构成了他晚期思想的主要内容。也就是说，六十年代之后的著述，基本上是以美学—艺术问题为中心的。因此，欲了解马尔库塞美学思想的地位和作用，就有必要简单地回顾一下马尔库塞思想的演变。

一般认为，马尔库塞的思想经历了一个正—反—合的辩证循环。这个循环是以两种方式表现的：一方面，表现为理论—实践—理论的形式；另一方面，表现为哲学—批判理论—美学的形式。

在马尔库塞思想的形成期，海德格尔对他思想形成的影响非常大。马尔库塞晚年在一次谈话中说道：当时，“我们在海德格尔那里发现了我们曾经在胡塞尔那里发现的东西：即一种新的开端，一种新的愿望，以便把哲学置之于真正具体的基础——让哲学关注人的生存、人的条件，而不是那些纯属抽象的观念和原则。”① 有一位论者认为，“海德格尔的‘操心’范畴，是马尔库塞

① 转引自：《想象中的见证人：马尔库塞的批判理论》，第3页，麦克米兰出版社分支：自由出版社，1980年。

思想贯穿始终的核心课题。"① 一般说来，虽然1932年马克思的《经济学—哲学手稿》发表后，马尔库塞的思路有所转变，但就其哲学思想的基调和肇始，实为1927年读海德格尔的《存在与时间》以及在弗莱堡受业于海德格尔的结果。

当然，卢卡奇的《历史与阶级意识》一书也给马尔库塞提供了一个框架，使他得以用唯物主义的词汇，去描述海德格尔对人的存在的本体境况的分析。在此后，马尔库塞不是一般地描述资本主义社会人的境况，而是象卢卡奇那样，着重考察资本主义意识形态的"物化"。但是，在对资本主义社会状况的具体分析中，马尔库塞与卢卡奇就看法不一致了：他把马克思主义的重点由对行动理论的注重转为对实存的注重，由抽象的阶级意识转为具体的个体生存。马尔库塞认为卢卡奇辩证法的弱点正在于把"正确的阶级意识"看作是革命的前导，这实质上是抽象的东西，没有深入到海德格尔论述的人的存在之"历史性"维度②。而资本主义社会的政治激进潜能以及反社会的功能，正是存在于个体的思想、语言、经历这些具体的历史性中。所以，卢卡奇的革命理论就纯属是一种抽象、一种理论。相反，马尔库塞认为革命的主体不能出自对阶级的理论推论，而应出自对活生生的个体实存境况的分析。这一点，在马尔库塞整个思想发展中，一直占主导地位：

哲学运思的意义，虽然不能靠个别个人去完成，但它的完满，只能经由每一个个别个人；因而，以每个个别个人的实存作为它的基础。在每个个别个人的实存中，哲学的具

① 《马尔库塞与自由》，英文版，1985年，第61页。

② 《辩证法课题》，转引自《马尔库塞与自由》，第9页。

体性，决不能委托给一个抽象的主体即“单一”的东西，因为，这就意味着把决定性的责任委托给某种专断的普遍性。①

正是由“面向事物本身”的现象学方法，以及海德格尔对人的实存的关注，马尔库塞早期思想表现出一种重建具体哲学的趋向。这种具体哲学或曰马尔库塞早期思想的主调，仍然是海德格尔的哲学思想：

在实存的深处，总是存在着（无论多么模糊）对实存的独特性的理解。实存关注的仅仅是其本身的存在，而这种以实存方式领悟到的关注就是实存的真实存在。尽管存在着被抛入和沉沦的现象，但在这种关注中，确立了领悟真正存在的可能性，以及打破虚伪存在而进入实存可能性。②

在平淡、乏味、沉沦、虚假的“在世”活动的深处，个体自然在“操心”、在“领悟”、在“决断”。这就是政治激进行为——改造社会的潜能。

在马尔库塞思想由海德格尔向马克思的转变时，黑格尔的影响起了过渡性的作用：通过在《黑格尔的本体论与历史状况的基础》一书中对黑格尔哲学的考察，马尔库塞认为，与海德格尔的被给予的、被动的实存状况所产生的生命潜能不同，黑格尔的革命潜能是“创造的”，并且，理性一直生长于历史主体的实践活动中。因而，黑格尔的主体比海德格尔的主体更自由；黑格尔的历史性比海德格尔的历史性更具体。

---

① 《具体的哲学》，转引自上书，第11页。

② 《历史唯物论的现象学导引》，转引自《想象的见证人》一书，第39页。

马克思的《手稿》发表后，以及对黑格尔哲学的批判，使马尔库塞思想发生了进一步的深化，即转向马克思。马克思在《手稿》中对人的本质，尤其是对劳动在哲学意义上的阐述，对异化和物化的分析、批判，都对马尔库塞后来思想，特别是美学思想影响甚大。在《历史唯物论的基础》中，马尔库塞已超越海德格尔，他认识到，海德格尔对人的实存状况的分析，并不能深入理解统治人的具体社会结构，具体说来，不能理解人的最根本的实践活动——劳动的意义。他认为，由于劳动是对象性活动，是实现人的潜能的奋争，是给世界注入人的形式的活动，因此，劳动就是人最本质的活动，而不是经济学范围的东西了。人的解放，就是变革劳动本身及形式的解放。这一点，在马尔库塞后期思想转向对资本主义社会意识形态的批判中得到了发挥。

可以说，《历史唯物论的现象学导引》、《具体哲学》、《辩证法的课题》这几篇文章，带有很浓的海德格尔哲学的色彩，标志着马尔库塞思想的源始；《黑格尔本体论与历史性理论的基础》、《历史唯物论的基础》以及后来的《理性与革命》，则标志着他由抽象（哲学）向具体（社会实践）的过渡。这些文章，奠定了他后来的思想，尤其是美学思想的基调。概括起来，它们表述了这样一些看法：第一，由胡塞尔的现象学方法和海德格尔的实存分析，马尔库塞确立了以新的方法考察资本主义社会本身的基本思路。一开始，这种思路就是把对资本主义社会的阶级—社会分析，转化为对生存—个体的分析；第二，由黑格尔对劳动过程辩证法的抽象思考和马克思对劳动过程实际异化状况的现实考察，马尔库塞由哲学分析过渡到社会政治—经济的批判。

（三）美学问题的提出

马尔库塞由海德格尔转向黑格尔、马克思，意味着其思想由理论向实践的靠近，即提出具有实践品格的政治—经济的批判理论。与黑格尔、马克思对资本主义的批判相比，马尔库塞对资本主义的批判有其自身的特点。这种特点，标志着他的理论的进一步发展，即把对资本主义社会的批判和为新社会建立而进行的革命这些政治实践问题，与感性解放的审美问题结合起来。他的两部代表作，“最具创造性的著作”①《爱欲与文明》与“最有影响的著述”②《单维人》，预示了他走上审美之路并非偶然。因此要理解马尔库塞何以在晚年提出其美学构想，就有必要先从这两部著作说起。

《爱欲与文明》一书中，马尔库塞系统地考察了弗洛伊德的心理分析及其元心理学理论与社会及个体解放的关系。此时，他的注意力，已由对黑格尔、马克思著作考察中的社会—经济革命的思路，转向情感革命及其人的感性解放上来。他批判了弗洛伊德关于文明的进步依赖于本能的压抑和性冲动的升华的观点，认为对现存的、阶级统治的文明来说也许是这样，但文明本身并不需要这样做。他在分析弗洛伊德学说的基础上，期待着建立一个人的心理层面的解放理论。而人的心理层面的解放理论，实质上，就是找寻物质基础之下的那个基础——人的本能结构及其功能。

① 《马尔库塞与自由》，序言。

② 《马克思之后的马克思主义》，第354页。

一般说来，马尔库塞思想有两个基础，一是海德格尔—黑格尔—马克思构成的哲学基础（已如上述）；一就是弗洛伊德本能理论与元心理学构成的人类学基础。弗洛伊德思想在马尔库塞晚期批判资本主义和建构一个新社会的构想、尤其是审美构想中，起了举足轻重的作用。

在《论解放》里，马尔库塞明确地把他对弗洛伊德理论的研讨，视为“社会主义的生物学基础”。

> 道德性，先于所有依照特定社会标准的伦理行为，先于所有意识形态的表达，它是有机生物体的一种“情愫”，它植根于抵制攻击性、创造和保存生命之“更大的统一”的爱欲冲动中。因此，我们在所有价值之外，还具有一种人类联合的本能基础。

马尔库塞得出这样的结论，是他细致研讨弗洛伊德理论的结果。弗洛伊德对儿童性行为的分析对马尔库塞影响很大。这说明，对本能满足的需求，是植根于人之本性的第一价值，是人道德情愫的第一规范。作为生命本能的爱欲，和作为死亡与攻击性本能的死欲，在弗洛伊德看来是最基本的两种本能冲动，也是马尔库塞人类学的基本范畴。就其本性来说，爱欲是一种占统治地位的本能，它使人的本性趋向于一种对人际关系和人与自然关系的接受性。接受性在后来又表达为作为社会关系基础的爱欲的或非攻击性的感性。但是，接受性的或非攻击性的感性必须从屈从于生产性的文明的压抑中解放出来。生产性是植根于攻击性的东西，它压抑着爱欲的、非攻击性的情愫。文明是建筑在本能满足的需求被压抑的基础上，因为爱欲之直接和完全的满足会摧毁文明。而人性本身却是爱欲的满足和自由。在个体的本能和文明之外部环境的冲突中，现实性的自我遂从中

调解，以图找寻快乐最大、危险最小的满足方式。其结果并不完全是把寻找快乐的自我转化为适应社会秩序的自我结构，而是自我分裂成快乐的自我和现实的自我；自我在想象、记忆的王国中，仍然保存着对本能原初目标以及直接、整体、爱欲的满足的传统。它们作为下意识的一部分表达出来。在弗洛伊德看来，社会经济与政治制度对个体的压抑已超出必需。马尔库塞在研究了弗洛伊德的压抑理论和现实原则后认为，如果压抑是在社会历史、社会进程中展开的，那么，改变这些进程，就会导致压抑的历史内容的变化。马尔库塞引入了两个基本概念：一是过度压抑，即由社会控制必然造成的限制，它不同于文明发展必需的基本压抑；另一个是施行原则，即历史上现实原则实际表现的历史形式，即不同的政治、经济、文化形式。从这两个概念的分析中，弗洛伊德的压抑概念，就不仅具有社会和经济的因素，而且还具有政治性的因素。这一点，是马尔库塞运用弗洛伊德理论分析资本主义社会、预示解放前景的根据。他认为，过度压抑就是当代资本主义的施行原则，而基本压抑则应成为社会主义的施行原则。控制和自由建立在这样的原则上：是破坏还是遵从人的本性的爱欲规范。

马尔库塞通过在《爱欲与文明》中对弗洛伊德心理学和本能理论的考察，进而在压抑的升华和非压抑的升华之间作出了区分。取消各种压抑性束缚，就会为实存的非压抑的升华方式提供前提条件。而这，就表现在审美活动中的感性解放中，因为，人的本能的解放之路，实质上，是一条通往审美的道路。美学或审美（Aesthetic）在西方哲学中兼有“感性学”之称，所以美学在根本上是一门感性的科学。从柏拉图到黑格尔的西方美学传统，似乎都是以与感性相关作为美的根本属性的。马尔库塞把

人的解放归于审美的感性解放，是对康德、席勒强调美学中感性地位的传统之承继：

> 从"埃斯特惕克"(aesthetic)一词的哲学历史上看，该词反映了对感性（因而对待肉体）认知过程的压抑对待。……审美的学科具有一种与理性秩序相对立的感性秩序。
>
> 席勒诊断出文明的病症就在于人类的两种基本冲动（感性的冲动与形式的冲动）之间的对立，以及对这种对立的"残暴"解决：以理性压抑的专制既存体制去压倒感性。所以，对立着的冲突的和解，就涉及到取消这个专制——也就是说，恢复感性的权利。自由应当在感性的解放中而不是在理性中去寻找。……换言之，拯救文明，将包括废除文明强加于感性的那些压抑控制。①

马尔库塞对美学的感性之维的重视，一方面渊源于西方美学传统，特别是德国浪漫派美学传统，另一方面，也是更重要的方面，是他在《单维人》中对当代资本主义社会的分析的必然结果：感性，是单维人的解放途径。

（四）艺术即政治实践

马尔库塞强调感性的意旨，就在于恢复感性在哲学中的地位，严格地说，是恢复感性在现代发达工业社会的意识形态中的地位。他认为，对感性的强调，正是达到更高层次上感性与理

① 《爱欲与文明》，参见本书译文。

性统一（合题）之必然阶段（反题）。

马尔库塞的哲学—美学思想，从根本上看，与西方马克思主义其他主要代表人物的思想一样，都在于提出一种能够适应现代发达工业社会的革命学说。由于西方社会在产业结构、社会结构、阶级结构、权力中心、管理体制、意识形态及哲学形式方面的变化，这种革命学说已不可能局限在社会物质条件方面的暴力革命，而应注重社会主体及人的意识方面的观念变革。他们认为，就西方社会发展的实际情况看，前者已不可能，而后者迫在眉睫。

在人的观念变革中，哲学由于其实证的倾向（逻辑实证主义及科学哲学）占统治地位，已愈发落入变态的发展，因而不能够给摆脱资本主义社会异化及各种控制（尤其是以技术力量为代表的"理性"控制）提供批判的否定力量。而艺术，作为充满了各种想象力、可能性的"幻象"的世界，则表达着人性中尚未被控制的潜能，表达着人性的崭新的层面。艺术，蕴含着新的社会改造的生机。革命首先在于解放出人的美感、快感、被压抑的追求愉快的潜在本能——在这里，我们上面提到的马尔库塞的两个基础找到了结合点，构成了人们所说的由马克思—→弗洛伊德这条马尔库塞的思想历程，也即由社会物质生产方面的变革转向心理观念方面的变革的整个西方马克思主义的历程。

这个转变的思想历程，实质不过是对西方社会现实历程的反映。卢卡奇等早期的西方马克思主义者，鉴于欧洲社会、历史、文化的客观条件，认为革命的首要任务在于克服"无产阶级的阶级意识危机"，即克服第二国际简单强调客观条件，而不注重无产阶级革命的主动性、自觉性等方面的肤浅的革命策略。他们认为，无产阶级革命之所以在西欧一些国家不能发生或未

获成功，其原因并不在于这些国家没有出现经济危机、阶级分化等客观条件，而是作为革命主体的阶级在心理素质上——在阶级意识上并不成熟，革命缺乏一种持久和内在的阶级动能。

而马尔库塞所看到的资本主义社会，正象他在《单维人》中指出的那样，则又发生了进一步的变化。即使在革命的客观条件方面，也发生了重大变化：经济危机并不能立即摧毁资本主义制度，科技发展给资本主义生产带来生机，社会处在日益增长的丰裕之中。因此，在社会的物质条件方面发动革命，以及在此基础上去培养这种革命的意识，都是脱离现实的。不过，马尔库塞敏锐地发现了伴随着资本主义与物质发展而日益突出的人的精神危机与需求—感官功能异化，看到一个在物质—科技—机器—合理化—单调重复……等一系列单一层面上的"单维人"的命运。同时，他还看到资本主义社会中现代艺术、文学以审美的方式对这种异化的"单维人"命运的揭示和批判。他把希望寄托在以艺术、文学为中心的"审美之维"的革命上，认为只有通过这种作为"基础之基础"的人的内在审美—感觉—欲求—本能层面的改造，才能在根本上造就创造一个新社会的前提——崭新的人及其心理—观念结构。以往的革命正是在这一点上着力不够，使得社会变革即使成功，人也不会有真正质的解放。

马尔库塞认为六十年代的学生运动对他的批判理论的这一人类学基础在实践上作出了证明。写于这一时期的《论解放》在一定意义上发展了《爱欲与文明》，从而为他支持新左派提供了理论根据。

在六十年代马尔库塞对艺术的激进看法中，爱欲的所有性质，都被《论解放》中的"新感性"所替代。新感性的基本特征即是一种广义的非暴虐。它反对现代文明的贫困、苦役、剥削、攻

击性，为满足压抑的需求而改变自然以及令人难熬的枯燥等现象；它赞颂人的游戏、安宁、美丽、接受性质，只有通过这些性质，人际关系和人与自然的关系才会平静、和谐。在这些性质中，马尔库塞展望了非压抑的社会，即一个与现存社会具有质的差异性的社会主义社会。新感性预示着一种在生物学上不能再容忍历史强加于人的本性的限制的个体的出现。真正的社会主义的前提，就在于存在一些能在这个社会出现之前，对这个社会有"需求"的个体。只有这些个体的联合，并且组成具有新的主体性的历史主体，才能推动历史进程。也就是说，社会主义的前提在于具有新感性的"新人"。假如在既存社会中没有这种新人，那么，社会变革，将会是以另一种同样恶劣的技术控制的方式代替前一种控制。

新的社会，在于新人；而新人，在于新的感性。沿着这一思维轨迹，弗洛伊德晚期的本能理论，就成了马尔库塞美学理论的出发点。马尔库塞改造了弗洛伊德的学说，认为只有在人性结构的深层——本能中，彻底改造人的攻击性—破坏性本能后，社会的变革才会有一个深厚的人性基础。而这一切，只有艺术—美学的方式才能达到。

弗洛伊德的晚期思想，强调在（艺术）想象中表现出的心理能量这个永恒的破坏和创造的源泉，是人的最根本和最本质的本性。有人认为，弗洛伊德强调的是人类普遍永恒的生物—心理本性，传统的马克思主义强调的是特殊的人的社会—历史本性。前者的改造不可能通过具体的社会变革实现，但前者的改造憧憬的是整个人性的改造；后者的改造可能通过特定的社会实践在一定程度上达到，但后者的改造，并不是人性的根本改造。资本主义社会的弊端，已不在于它没有满足人的物质需求，

而在于它不能实现人的本能需求——即普遍的人性的实现，反而以各种物质—技术的方式，压抑着人性的实现。人只有在艺术中，才能摆脱这种压抑。马尔库塞认为，马克思在《经济学—哲学手稿》一书中，也曾认识到这个问题，看到人的需求—感官结构中蕴藏着美的追求。不过，马克思认为人与其环境的互相作用是其特定的历史本性构成的基础，而弗洛伊德—马尔库塞认为，除了人与环境相互作用外，还有心理功能这个永恒的和基本的源泉作为行动和思想基础。这个心理功能所释放的创造性能量，是人性结构变革的动力；而艺术在资本主义社会以想象的力量，表现出这种动力，因此艺术—审美之维，对于推翻资本主义的社会革命来说大有助益（他用现代派艺术说明这一点）。正如马尔库塞所说，艺术就是政治实践。

艺术是政治实践，道出了艺术在资本主义社会，以其创造性的形式，表现出新鲜的、充满活力的生机，给人的需求—感官结构造就新的可能性，给人性的解放开启了新的光亮。这就从根本上改变着资本主义"物质基础之下的那个物质基础（人的本能结构）"，即真正的社会基础。这就是马尔库塞所说的"乌托邦"，即一种宏大的社会构想。这里所表现的马尔库塞的思想实质在于，不仅是从马克思进到弗洛伊德，而且还是从马克思退到傅立叶。于是，社会变革的基本公式就是：劳动＝游戏＝想象＝幻象＝艺术形式＝表现＝爱欲无需升华的直接表达＝生命本能的要求的自由表现。从这个连续的等式中可以看出，艺术—审美的形式正是沟通这一切的中介、桥梁。

"新感性"是由《爱欲与文明》到《阻碍革命与反抗》的过渡。在《阻碍革命与反抗》（本书译介了两章：《自然与革命》，《艺术与革命》）中，马尔库塞的视野不仅仅放在学生运动上，还放入更广

阔的社会群体中，甚至放入大众中。在一定意义上，一度在《单维人》中的一些悲观观点，又让位于乐观的改造世界的艺术—政治实践。

（五）审美之维的构想

马尔库塞的"审美之维"，实际通向的是人的本能解放这个"乌托邦"构想。在马尔库塞看来，乌托邦并非一个贬义词，而是对人的解放、自由的全新构想，是人的观念变革的先导。它虽然在科学和技术的意义上不可接受，但作为人的意识的可能性却永远存在，成为人性解放的一种鼓舞。而艺术—审美之维上所展示的正是鼓励人们变革现实的乌托邦。这在物质丰裕社会中，首先在精神上获得社会变革的自我意识的"阿基米德点"。对现存社会的批判，就是要批判它在经济、政治、科学、工艺、哲学、日常思维方面的"单维性"（或曰"单面性"），而恢复潜藏在艺术中的创造性、否定性、可能性、超越性，在人性中恢复理性、自由、美、生活的欢乐这些感受和感受方式。而艺术—审美的批判，则是达到这一变革的关键。

马尔库塞认为，传统的马克思主义（主要指苏联模式的马克思主义）美学理论正是忽视了艺术—审美这个重要的维度（层面）及其意义。概括起来，马尔库塞指出了这种美学理论的两个缺陷：一是忽视人的作用，一是忽视了艺术的批判和否定作用。在强调人的社会性时，忽视了人的自然本性；在强调艺术对现实的肯定的反映时，忽视了艺术是对现实的否定的表现。在马尔库塞看来，不解放人的自然（感官与原始冲动），就不可能解放外在的自然（社会）；反而会得出简单、机械的经济基础决定艺术（外

在自然决定内在自然），阶级属性决定艺术内容、内容决定形式等一系列美学结论。这样，就容易否定主体性、艺术自律，否定艺术的批判精神。实质上，这就丧失了心理—文化—意识形态革命的基础和出发点。

《审美之维》一书，系统地阐述了这些观点。当激进的学生运动、艺术潮流衰落后，他冷静地回到艺术本身的领域，反思作为政治潜能本身的艺术在新的条件下应当具有的职能。

作为马尔库塞的最后一部著作，《审美之维》的诞生，实质上是他总结左派激进运动衰落的实践，重新在理论上对人的解放的强调。他的这部著作，经历了一个理论—实践—理论的正、反、合后，又回到对早期理论构想的强调。里比多的合理性仍是他的社会主义指导原则。不过，爱欲的实现，不再依附于政治运动的兴衰，不再归属于左派的新感性，而是找到了艺术这个崭新的、升华了的避难所。艺术，在马尔库塞的美学中，占有重要地位；而他对艺术的看法，又离不开他对文化，尤其是肯定文化的看法。

肯定文化，含义为高级的精神和理智领域，如哲学、宗教、艺术。他认为，文化以各种形式揭示出理想性的东西：希望、欲求、灵性。文化的天地给人在日常劳作的悲观之中，展示出一幅乐观的情境：美、快感、和谐、美德、宽恕、真理、正义。在这些功能中，文化具有一种批判性质，在它对理想或更美好的生活肯定里，隐含着对现实社会的批判，因为现实社会在完善人的文化所承诺的理想方面，往往是无精打采的。

艺术比宗教、哲学更忠实于肯定文化的理想。宗教牺牲人的当下幸福，以换取来世的安宁，实质上促成了尘世的禁欲。哲学在满足人的幸福方面也是半途而废，因为哲学都是把现存社

会秩序看成是获得人的幸福的合法手段。马尔库塞认为，在黑格尔之后，哲学弱化了作为哲学观念论(德国古典哲学)卓绝特征的与社会的"批判距离"。

在马尔库塞看来，艺术的价值就在于它与社会规范和体制保持不妥协的批判距离。这表现在，第一，借助审美形式，艺术具有与日常言谈针锋相对的疏离和异质的语言。审美是对所有人类适用的普遍经验，或者说，个别经验被赋予一种作为普遍人类潜能的崭新形式。这个想象的、可能性的、梦幻的世界，保存和提供着另一种真理性抉择的记忆和意向。第二，最为重要的是，艺术的进步性质并不局限于它的超越本性之中。艺术不仅提供未来的理想和意向，而且还提供实际的满足经验。美，是一种与艺术所有传统形式相联系的性质。美的表现即是感性与理性的统一、真与善的统一、当下与将来的统一。艺术的完满是将来的快乐许诺与当下的实际快感相统一的结果，美是审美形式中涌现的决定性因素。

然而，虽然审美形式的批判性质表现为它所蕴含的幸福理想，和个体在美所导致的快感中对这个理想的体验，但是，除此之外，艺术只是精神性的东西，它不能把理想变为现实、把短暂快乐化为永恒快乐。艺术是一幻象，这种幻象的东西，在把持久快感的审美承诺化为短暂满足的体验时，它"平息了反抗力量"。而且审美经验作为个体的体验，会使个体更加孤独、更加无力。肯定文化的两面性，实质上就表现在内在超越的同时，又肯定了外在完满的不可能。

马尔库塞的晚期著作基本上都是美学著作，而他学术生涯的起点也是艺术。他晚年的艺术观，是经历了本世纪实践经验后的一种理论回复。他 1922 年提交的博士论文《德国艺术小

说》的思想框架，曾受到黑格尔《美学》和卢卡奇《灵魂与形式》、《小说理论》几本书的影响。他认为，艺术家与社会可能具有两种基本关系，而每一种关系都取决于他生活和创作于中的社会秩序的本性。社会可能是同质性的，也就是说，社会经济、政治、文化部类和谐一致，有一个共同的规范。当这种社会在历史上流行时，艺术家在其作品中只是反映国家的精神和国家的整个生活。艺术与生活是和谐的。而自路德以来的社会，却失去了统一性。社会的发展分成阶级、等级、职业，因而出现了文化的复杂性。艺术与生活的对立就出现了。没有一种普遍精神需要艺术家表现，艺术家变为一个具有自我意识、孑然独立的主体。艺术表现的只是社会的断片。这时的艺术家，就需要用一种新的审美形式去表现一种他理想中的更高级、更合理的统一的精神存在观念。与同质性社会中的艺术不同，在对抗性社会中的艺术不是适应现存秩序，去反映占统治地位的意识形态，而是独立于现存秩序并反对它的意识形态。马尔库塞认为，当代发达资本主义社会是同质性社会，艺术反映着社会价值并且吹捧社会体制。所以，他更着力于回顾资本主义发展的早期，艺术在社会冲突对抗中，表现出的预示着个体的完满和自由得以实现的审美因素。这些思想，实质上是《审美之维》一书中的理论基调。

在《审美之维》中，马尔库塞从《阻碍革命与反抗》的乐观立场，又回到了技术控制论和单维人的社会理论。这本书表明马尔库塞的美学理论达到一系统的综合：对马克思主义美学的考察，对现代艺术的考察，审美形式的批判功能及其肯定特质，形式和美、爱欲的关系，想象、快乐原则、以及把资产阶级艺术看作是自由和完满的审美表现的顶点；这些看法，都被放入到审美之维

上。在这本书中，不是象《阻碍革命与反抗》那样，把重点放在分析发达工业社会的社会秩序的分野及其对抗的产生，而是完全集中在艺术本身。批判理论，又回到理论中，回到早期的思想中。马尔库塞的思想走出了一个循环。我认为，马尔库塞在《审美之维》中值得注意的理论要点有这几方面：

第一，艺术作品的政治功用是间接的，主要是通过它自身的方式，即审美之维——艺术的内在形式去控诉现实、展现理想。马尔库塞说：

> 艺术作品的真理的根基就在于：让世界就象它在艺术作品中那样，真正的表现出来。……艺术的政治潜能仅仅存在于它自身的审美层面：艺术作品直接的政治性越强，就越会弱化自身的异在力量，越会迷失根本的、超越的变革目标。
>
> ……艺术对现存现实的控诉，以及对解放的美景的呼唤，这些艺术的激进性质，是以更基本的层面为基础的。
>
> ……艺术作品只有作为自律的作品，才能同政治发生关系。

这些，就避免了对马尔库塞美学理论作肤浅庸俗的社会学解释。

第二，因此，与他在一段时期着重强调感性不同，他重新强调感性和理性的统一：

> 艺术作品从其内在的逻辑结论中，产生出另一种感性、另一种理性。

这具体表现在对审美形式的注重，“所谓审美形式，是指把一种给定的内容变形为一个自足的整体：诗歌、戏剧、小说等得到的结果。”“艺术的批判功能，艺术为自由而奋争所作出的奉

献，存留于审美形式中。”从而由此强调艺术形式、自律、真理三者的统一，而不是情感的任意渲泄。

第三，艺术不仅仅展示理想，而且是作为人们超越理想，走向现实斗争的绝对命令：

> 艺术修正着它的理想性；它所展现的希望，不应当总是纯粹的理想。这是艺术隐含着的绝对命令。这个绝对命令的实现，只有超越艺术才能达到。

这就使人们不要把马尔库塞的观念误解为“为艺术而艺术”，而应始终把他的美学看成是一个中介，在根本上是以政治为本体的解放的美学。艺术的社会政治作用与它的审美形式功能，始终保持着辩证的关联，这也是马尔库塞晚年在《审美之维》中细致、全面阐述的要点。

不过，在《审美之维》一书中，由于强调的是艺术自律的否定性，因此在社会中，作为批判主体的，不是阶级主体，也不是个人主体，而是资产阶级艺术本身（因为马尔库塞认为，在这个发达工业社会中，所有政治和文化的言谈都屈从于技术理性的控制）。这样，马尔库塞的美学不免就表现出一种找不到历史现实主体的悲观情调。我们不禁要提出这样的问题：假如艺术自律王国潜在的潜能和音讯当今不再或未曾被社会批判主体听到，那么，资产阶级艺术召唤着谁呢？马尔库塞认为，在当前，真诚的艺术所召唤的是社会中匿名的(主体)。(参见《审美之维》）革命消退了，实践被冷落了。新的实践需要有新的理论。在单向度社会中，只有批判理论才具有对过去和未来的认识。马尔库塞本人在四十年前法西斯统治下的心境，又出现了；囿闭在审美之维的批判精灵，又朝向过去，重新寻找自己的道路。这种浪漫热情过后的悲凉心情，在霍克海默、阿多诺

那里表现得淋漓尽致：

> 我们所疑虑的并非遍布大地如同地狱一般的现实图景，而是没有冲破这种现实的合适机会。在今天，如果还存在着我们可以把传递讯息的责任交付给他的人，那么，我们决不馈赠给那些"大众"，也不馈赠给个人(他已无力)，而是馈赠给一个想象中的证人—— 只要他不会与我同归于尽。①

这正是作为一种审美的社会政治学说的最后归宿。如同一位论者所说："就马尔库塞本人来看，从他在六十年代鼓吹对压抑性社会可以采取各种形式的反抗，到七十年代末，他去世之前，宣扬回到内心，赞颂艺术的超越力量，似乎再现了法国革命热潮消退，德国哲人退入内心的过程。"② 或如另一论者所形象表达的那样，马尔库塞的思想具有一种"旅游的意味：旅游是探险，但最终目的却是回家。"③

作为一个反潮流的思想家，马尔库塞的思想是偏激的；他思想中的空想成分俯拾皆是。但是，从其哲学和思想源流看，他的确继承了西方批判的、浪漫的传统。他把哲学、艺术、政治、社会现实、审美等不同的东西，放在一个综合的本体层面上；在这个层面上，捍卫着知识的价值、艺术的价值、精神的价值、人的价值。正是在这个意义上，布莱希特称马尔库塞的思想方式是"路见不平，拔刀相助"式的思想方式 (interventing thou-

---

① 《启蒙的辩证法》，转引自《想象的见证人》。

② 《现代外国哲学》第 2 辑，赵越胜文。

③ 《实践的个性》，S·M·韦伯尔文，载《批判的中断》，英文版，第 54 页。

ght)。[1] 马尔库塞的思想，表现出他作为当代思想家的独特个性：不是社会现实的建设者和辩护者，也不是人类原初精神家园的追忆者和眷念者(象他的先师海德格尔那样)。毋宁说，马尔库塞是一位面向未来的预言家。他就是他。

因此，马尔库塞的一些说法，多少点到了某些机械、僵化的当代意识形态理论的痛处，多少触及到了资本主义社会的部分现实。在此，我想着重指出的是，马尔库塞对资本主义及其文化的批判意义在于：首先，它不完全是伦理的、常识的批判，而是哲学—政治—社会本体的批判，因而有一定说服力；其次，正因为是哲学—本体的批判，这种批判就超越了具体的时空，具有广泛的理论和现实价值。当然，读者读完这本几乎包容了马尔库塞所有重要美学论著的集子后，是否真正会得到关于哲学、艺术、社会变革等重大"哲学—艺术—政治"问题的答案呢？

我相信读者自己的判断。

译　者

1987年元月初稿

1987年5月修订

---

(1) 转引自《一维性：技术体验的普遍符号学》，夏皮罗文，载《实践的理性》，第186页。

目　录

一、文化的肯定性质*①

那种认为所有人类知识皆指向实践的信条，实属古代哲学的核心。亚里士多德就有这样的观点：借助知识获得的真理，应当象统领艺术和科学的实践那样，统领日常生活的实践。人类，在其生存斗争中，需要知识的帮助，需要去寻求真理；因为那些对人类来说是善良、慈爱和正义的东西，并非轻而易举地唾手可得。巧匠和商贾、船工和医师、将军和政治家——每个人在其自身领域中，都必须具有正确的知识，以便能顺应倏忽变动之情境的要求去行动。

在亚里士多德强调任何知识表现的实践特质时，他还对知识的各种形式作了有意义的区分。他把知识按其本来面目分为一个价值的等级：这个价值等级的底部是为日常生活之需而发挥作用的知识，它的最高点是哲学知识。哲学知识没有在它自身之外的目的，它只为它自身的目的而产生，并为人类提供福祇。在这个价值等级中，以必然的和有用的(知识)为一方面，以“美的”(知识)为另一方面，两者之间存在着根本的分裂。“整个生活遂被分解为两个部分：事功和闲退，战争与和平，某种以必

---

* 本文原载马尔库塞文集《文化与社会》；现由《否定：批判理论文集》企鹅丛书，1968年版译出。

① 这篇论文是受霍克海默尔“肯定的文化”和现代文化的“虚假观念论”的一些说法启发而作的。参见《社会研究杂志》，V，1936年，第219页。

然和有用的东西为目的的行为与某种以'美的'东西为目的的行为。"① 由于这种划分本身是无庸置疑的，由于与其他"美的"领域一样，"纯粹的"理论也被纳入到一种与其他活动并行不悖的独立的活动中，因此，哲学原初的使命就被肢解了：这个使命要求实践应当受已经认知的真理引导。当把有用的、必然的东西，与美的、愉快的东西分开后，随之而来的是这种局面：一方面，放弃了资产阶级实践的唯物主义领域，另一方面，纵容幸福和精神在"文化"的卵翼下苟且偷安。在说明快乐和知识的最高形式为何总是退隐到纯粹的、无目的性的理论型态中去的理由时，有一种说法是反复出现的：这就是必然性的世界，为生活提供日常所需的世界，不仅在实际上，而且在其本质中，都是瞬息即逝，都是不安定、不自由的。支配物质产品从来都不是人类劳作和智慧的全部工作，因为支配物质产品受制于偶然性的规则。一个人若将其最高目标和幸福都倾注到这些产品中，必定会使自己成为人和物的奴隶，出卖了自己的自由。财富和幸福的到来与保持，并不取决于一个人的自主决断，而是受制于神秘莫测的外界环境变动不居的命运安排。因此，人就将自己的存在交付于一个外在于他的目的。一旦生活的物质条件组织不当，也就是说，只要再生产是通过对立的社会利益的无政府状态来协调的，那么，这个外在于人的目的就可能摧残人、奴役人。由此情形看来，保持共同存在就与个体的幸福和自由不相容。只要哲学关注人的幸福——古代经典理论把这看成是最高的善——那么，在生活的现实的物质组织型态中，哲学是不会实现自身的。这就是它何以必须超越这个社会秩序的实然性的原因。

---

① 亚里士多德：《政治学》，1333a30ff。

这种超越性，除表现在形而上学、认识论、和伦理学外，还影响到心理学。如同外在于心理的世界，人类灵魂也分为低级的和高级的。灵魂的发展史流连于感性和理性两极之间。对于感性价值的贬低，其原因同贬低物质世界出于一样的动机：因为感性是一个混乱的、变动不居的、自由的王国。感性快感本身并不低级；它的低级是因为它象人的低级活动一样，它是在一个低级的外在秩序中完成的。“灵魂的低级部分”促使人垂涎于聚敛和占有、买进和卖出；它诱导人去“称道和赞颂的东西，只有财富及其占有者。”① 因此，灵魂的“可欲的”部分，即灵魂中导向感性快乐的部分，又被柏拉图称为“爱货币”的部分，“因为货币是满足这种欲望的主要手段。”②

所有古代观念论的本体论类型，都表达着社会现实的低劣性：知识在这种社会现实中，不再与实践融为一体。真、善、美的世界，事实上只是一个“理想”的世界，因为它处于生活的实际条件之外，因为它脱离了人的实践的存在形式，多数人实际上不是象奴隶那样劳作，就是靠买卖为生，只有少部分人有机会在必需的生活维系和生存之外，再干点什么。当物质生活的再生产在商品形式的法则下进行，不断翻新阶级社会的贫困时，真、善、美的东西就愈发在这种生活之外了。假如为维系和保护物质生活所必需的每一件东西在这种商品形式下都能如愿以偿，那么，除此之外的任何东西无疑都是“多余的”。最崇高的真理、最高尚的德行、最悦人的愉快，这些构成人类真正内涵的东西，在根本上就与人类生存所必需的东西被一道鸿沟分割开来了，它们遂

① 柏拉图：《理想国》，第553页。

② 同上。

成为一种"奢侈"。亚里士多德并未隐瞒这个事实。包含着最高尚的德行和最悦人的愉快的"第一哲学"，只具有为少数人赋闲的作用；对这些人来说，生活所必需的所有东西都得以充分地照料。"纯理论"研究是精英独善的职业，而人类的大多数则被阻隔在它的铁栅外面。亚里士多德并没有断定真善美是普遍适用和义不容辞的价值，它们应当"由上及下"地渗透和转移到生活所必需的物质资料王国。只要一提出这个断言，我们就立即会面临作为资产阶级实践及其相应世界观之核心的文化概念。真理比生存必要性王国具有更高价值这个古代概念，还包括"更高的"社会水平。因为这些真理应分布于社会统治阶层中，就关注最崇高的真理被看作是他们的职业来看，他们的统治地位反过来又被理论确证。

在亚里士多德的哲学中，古代理论正处于这样的境地：观念论在社会矛盾面前退却了，并把这些矛盾表现为诸种本体论的条件。柏拉图的哲学可以看作是与商业化的雅典的社会秩序的争辩。在柏拉图的观念论中贯穿着社会批判的主题。从理论的角度，物质世界被看作是实然的东西，在这个世界中，人与物是作为商品而发生关系的。

> 灵魂的公正秩序"被追逐财富的情欲所毁，它使人永无休止地追寻那些外在于他个人使命的东西。只要一个公民的整个灵魂全部被这种情形笼罩，那么，他整日除了占有欲外，便一无所思。"①

观念论基本的、真正的要求就在于：应按照从理念的知识中所获得的真理去改造和改善这个物质的世界。柏拉图对这个要

① 柏拉图：《法律》，第831页。

求的回答便是他为重新组织社会而作的规划。这个规划揭示出柏拉图所发现的邪恶的根源。他要求统治阶级(甚至还包括妇女和儿童)放弃私有财产,并禁止经商贸易;这个规划还从人的本性的深层,去探寻阶级社会矛盾的根源,认为正是人的本性使社会矛盾永存不衰。当国家大多数成员竭尽一生去从事为提供生活必需品的毫无乐趣的劳作时,只有少数精英才保存着对真、善、美的快感。虽然亚里士多德也是以政治学来结束其伦理学的,但对他来说,社会的重新组织,不再在哲学中占有核心地位。就他比柏拉图"更现实"这点看,他的观念论在面临人类的历史性任务时却畏缩不前了。在他那里,真正的哲学家实质上不再是一个真正的政治家。实然和理念之间的距离正是因为它们被看作是具有更密切的关系,从而被增大了。观念论的内蕴,也就是说,观念的实现,遂化为泡影。观念论的历史也就成为它逐渐与既存秩序握手言和的历史。

在感觉王国与现实王国、感性王国与理性王国、必然王国和审美王国的本体论分离和认识论分离的背后,不仅存在着对低级的生存形式的否定,还存在着开释它的罪孽的可能。物质世界(即某些相应于"低级"成分的那些形式)本身只是质料,只是潜能,与其说是存在,不如说是非存在。它们只有当参与到"高级"的世界中,才可能成为实在的东西。在所有这些形式中,物质世界对外在它的并唯一能赋予它价值的东西来说,都是纯属质料和素材的东西。只有借助理念"由上而下"的恩赐,真、善、美的东西才能与它发生关系。所有与生活的物质必需品相联系的活动,在根本上都是不真实的、低级的、丑陋的。不过,即使具有这些性质,这种活动本身同质料一样,对理念仍是必需的。奴隶劳动的苦痛、人和物在商品世界的失落、生存的物质条件整体

不断再生自己的那种毫无快感和卑下乏味的感受，这些东西，都没有引起观念哲学的兴趣；因为这些东西都尚未成为可构成这种哲学之对象的真正的实在。物质的实践活动由于其不可取消的物质特性，它为自己游离真、善、美而开脱责任。真、善、美遂成为理论探讨的东西了。理想与物质价值的本体断裂，使得观念论在所有被人们看作是生活的物质过程中悄然敛迹。在观念论中，劳动分工和社会划分的特定的历史形式，表现为美与必然、物质与理念之关系的永恒的、形而上的形式。

在资产阶级时代，必然与美、劳动与快乐之间关系的理论，发生了根本的变化。首先，那种认为关注最高价值只是特定社会阶级所独有的职业的看法消失了，取而代之的是出现了"文化"的普遍性和普遍合法性的观点。出于好心的古代理论，表述了这样的事实，即认为大多数人不得不为提供生活必需之物耗尽一生，而只有少数人才可能献身于快乐和真理。然而这个事实没有变化，好心却消失了。自由竞争把个人放入到劳动力的买者与卖者的关系中。那种可以把人划入其社会关系中的纯粹抽象性，也扩展到观念的交往中。再也不会有这样的情形了：某些人生来适于劳作，而另一些人生来就适于闲遐；某些人生来适于从事生活必需品的生产，而另一些人生来适于审美。正如每一个体与市场的关系是直接的一样（即除了作为商品之外，谈不上其他相关的个体特质和需求），他与上帝、与美、与善、与真的关系，也是直接性的关系。作为抽象存在，所有人都会同等地分享这些价值。如同在物质实践领域里，产品与生产者分离而独自成为"商品"这个普遍的物化形式一样，在文化实践领域，一件作品和它的内容也凝结了普遍适用的"价值"。哲学判断的真、道德行为的善、艺术作品的美，就其本身来看，会与每一个人产

生呼应和发生联系，会抓住任何人。一旦去除了性别与出生的差别，不计他们在生产过程的地位，个体就必定会以文化价值为归属。他们必定把文化价值吸收到他们的生活中，进而让他们的生存受文化价值的浸润和塑形。"文明"是由"文化"催生和激励的。

这里，并不是讨论界定文化的各种努力的地方。这里存在着一种能作为社会研究重要工具的文化概念，因为它表述了精神在社会历史进程中的内蕴。它在给定的情境中点明了社会生活的整体性，这就是指出了观念再生产的领域(狭义的文化，即"精神世界")，和物质再生产的领域("文明")一道，构成了历史上显著和包容一切的统一体。① 不过，文化概念还的确有一种广泛的用法，在这种用法中，精神世界从其社会氛围中被提取出来，使得文化成为一个(虚假的)集合名词，并赋予它一种(虚假的)普遍性。这第二个文化概念(人们在"民族文化"、"德意志文化"、或"罗马文化"这些表达中会清楚发现)，由于把文化作为与社会功利和手段的世界相对立的、具有真正价值和自足目的的王国，就使得精神世界对物质世界嗤之以鼻。运用这种概念，文化就区别于文明，并且在社会学和价值学意义上，摆脱了社会过程。② 这个概念本身是在文化的特定历史形式的基础上发展起来的，这种文化的特定形式，在下文被称作"肯定的文化"(affir-

---

① 参见《权威和家庭研究》(载《社会观研究文集》)，V，巴黎，1936年，第7页。

② 斯宾格勒把文化和文明看作不是具有同时性的东西，而是"必然的有机延续"。文明是每一文化之不可避免的命运和目的。参见《西方的没落》，第23—24页，慕尼黑，1920年，I，第43—44页。这里的重新定义，并未修正上面提及的对文化和文明的传统评价。

mative Culture)。所谓肯定的文化， 是指资产阶级时代按其本身的历程发展到一定阶段所产生的文化。在这个阶段，把作为独立价值王国的心理和精神世界这个优于文明的东西，与文明分隔开来。这种文化的根本特性就是认可普遍性的义务，认可必须无条件肯定的永恒美好和更有价值的世界：这个世界在根本上不同于日常为生存而斗争的实然世界，然而又可以在不改变任何实际情形的条件下，由每个个体的"内心"着手而得以实现。只有在这种文化中，文化的活动和对象才获得那种使它们超越出日常范围的价值。接受它们，便会带来欢快和幸福的行动。

虽然文明与文化的区别只是在近来才进入到社会科学和文化科学的研究领域，但是，这个区别的实际表现却一直是资产阶级时代的世界观和生活指南的特征。"文明和文化"，不仅仅是对有目的性和无目的性、必然和美这些古老关系的翻译。随着无目的性和美的东西（还有那些与普遍合法性和崇高美相联系的性质）被内化并置入资产阶级的文化价值中，一个看起来统一和自由的王国，在文化中建立起来了；在这个王国中，生存的各种对立关系似乎是安定和平息了。文化肯定着、隐匿着社会生活的新条件。

在古代，超越了必需之物的美的世界，在根本上说，是一个充满幸福和快乐的世界。古人的理论从未怀疑人关注的终极东西即是他在尘世的快乐和幸福。这是从终极的，而不是直接的角度来看的，因为人首先关注的是为生存本身的维持和保护而进行的斗争。就古代经济中生产力低下的发展看，哲学中从没有出现这样的情况；即认为物质实践可以达到这样的程度，以致它本身就包含着实现幸福的时间与空间。在所有由观念实践中

寻找最大幸福的观念论学说的源头，都存在着一种忧虑：担忧着所有生活条件的不稳定，担忧着失落、依赖和财产的偶然性，而且还担忧着人和神的餍足、无聊、妒嫉；另外，促使哲学把美和必然分离的对幸福的担忧，即使在这个分离了的领域，仍然保存着对幸福的要求。幸福已成为一种蓄存起来的东西，以便能够随时找到。人在真、善、美的哲学知识中能找到的快感，就是最高的快感，它具有与物质实然完全对立的性质：在变动中见永恒，在不纯洁中见纯洁，在不自由中见自由。

在资产阶级时代开始时作为实践主体而登台的抽象个体，仅在社会力量重新分布的基础上，又成为一种新的幸福之要求的承载者。每一个体此时不再作为高级社会团体的代言人或代表出现，在没有封建社会的社会、宗法和政治中介的情况下，自己亲自把握其需求和欲望满足，并直接同他的“天职”，他的目的发生关系。在此情形下，个人有更多的余地来完成其个体的要求和满足：这种余地使发展着资本主义生产开始以商品的形式，为自己填充越来越多的可能带来满足的对象。就此看来，资产阶级的个人自由使一种新的幸福成为可能。

但是，这种幸福的普遍性立即就被取消了，因为人的抽象平等，在资本主义生产中是作为具体的不平等而实现的。只有少数人才具有为保证幸福的维系所需的产品数量的购买力。平等并不表现在取得生活资料的客观条件上。对城乡无产者阶层来说（资产阶级曾依赖他们反封建），抽象平等只有作为实际平等才有意义。对资产者阶层来说，当掌握权力后，抽象平等已足以雕饰实际的个人幸福和实际的个人自由，因为资产者已占有能够带来这些满足的物质条件。无疑，停滞在抽象平等上，就是资产阶级进行统治的条件；假如发生从抽象的普遍性（平等）向具

体的普遍性(平等)过渡，那么，这就会危及资产者的统治。另外，资产者若要放弃它的承诺的普遍特点（即平等适用于所有人)，那么，他就会使自己下不了台，并向被统治阶级公开宣布：即使生活条件发生了改善，但对大多人来说，万事照旧。这种让步看来是愈发不可能了。因为日益增长的财富使得这种普遍平等的承诺的真实兑现成为可能的同时，城乡穷人的贫困却相应增长着。因此，普遍平等的要求就成为一种设定，而它的对象纯属是一个理念。人的使命和天职，既然在物质世界中的普遍实现被否弃了，那么，就被假定为一个理想。

新兴的资产者将他们对一种新的社会自由的要求，奠立在人类理性之普遍性的基础上，与宗教对天赐永恒的倒退序列之信仰相左，他们认为他们的信仰是往前看的，是面向一个更美好的未来。但是，理性和自由并没有超越这些资产者自身利益的范围，而他们的利益越发与大多数人的利益对立起来。对那些非难的问题，资产者所给出的一个决定性回答是：肯定的文化。肯定的文化在根本上是理想主义的。对孤立的个体的需求来说，它反映了普遍的人性，对肉体的痛苦来说，它反映着灵魂的美，对外在的束缚来说，它反映着内在的自由，对赤裸裸的唯我论来说，它反映着美德王国的义务。在新社会蓬勃兴起的时代，由于这些观念指示出超越生存既存的组织的方向，它们是革命的；但它们在资产阶级统治开始稳固后，就愈发效力于压抑不满之大众，愈发效力于纯为自我安慰式的满足。它们隐藏着对个体的身心残害。

不过，资产阶级的观念论并非仅仅是意识形态，因为它还表达着一种具体的客观内涵。它不仅包含着为既定生存形式的辩护，而且也包含着在这种既定东西中的痛苦：它不仅是对实然的

缄默不语。而且也是对应然的记忆犹新。出色的资产阶级艺术通过把苦难和忧伤变为永恒、普遍的力量，曾在人们的心灵深处不断摧毁向日常生活的轻易妥协。由于它给五彩缤纷的今生今世织入人和事物之美妙的、来世的幸福，因此，正是它，在穷困的慰藉和虚假的幸福这块资产阶级生活的土壤上，培植着一种真实的渴望。这种艺术把痛苦与忧伤、绝望与孤独提高到形而上力量的水平，使得个体互相依凭，使得神祇超越所有社会中介而处于物质直接性的裸露之中。这里的夸张，包含着一个更高的真理：这个世界的变革不可能是修修补补，而只有整体打碎。古典资产阶级艺术把它的理想形式与日常事件的距离拉得如此之大，以致那些在日常生活中受难和充满希望的人们，只有跃入一个全然不同的世界才能发现自己。在此意义上，艺术滋润着这样的信念：以往所有的历史只是行将来到的生存之黑暗和悲剧的前史。而且，哲学也非常严肃地对待这个观念，关注这个观念变成现实。黑格尔的体系就是对贬低这个观念的最后抗议：抗议那种人为的在思想中转圈子，似乎思想是与人类历史毫不相关的对象。至少观念论坚信资产阶级实践的唯物主义不能解决最后问题，人类必须被引导以便超越它。因此，观念论与之后的实证主义相比，属于更进步的发展阶段；而实证主义在反对形而上学观念时，不仅取消了它们的形而上特性，而且还取消了它们的内涵。实证主义因而必定与现存的东西同流合污了。

文化，应当关注个体对幸福的要求。但文化根基上的社会对立，又使得它只得以内在化和理性化的形式去承认这个要求。在一个通过经济竞争再生自己的社会中，要求一个更幸福的社会存在的要求本身，便构成着反抗。因为，假如人们看重尘世幸福的愉快，他们必定不会看重保存于这个社会生存中的占有行

为、利润以及经济力量的权威。对幸福的要求是一个序列上危险的一环，因为对大多数人来说，它意味着需求、贫困和劳苦。这个序列上产生的矛盾提供了实现这个要求的内在动力。但个体的真正满足不可能来自观念论的动力：这种动力不是把这种满足不断推迟，就是将它转变成对一种不可企及的东西的追求。但是，这种幸福只有凭借观念论的文化才会实现。而且只有凭借这种文化，它才被宣告为一种普遍的要求：要求对生存物质条件的真正改造、要求新的生活、要求劳动和娱乐的新形式。因此，自中世纪以降，它一直活跃在那些反对增添新的不公正形式的革命团体中。当观念论在大地上向资产阶级社会投降，并通过在天界和灵魂中寻找满足而使自己的理念成为非实在的东西时，唯物论哲学则严肃地关注着幸福，并在历史中为实现这种幸福而斗争。在启蒙时期的哲学中，这个联系是明显的：

> 象神学一样，虚假的哲学也能向我们许下永恒幸福的诺言，在美妙的妄想中嬉弄我们，并以牺牲掉我们日常生活的快乐为代价把我们带到那里。真正的哲学与之不同，而且更加聪明，它只提供暂时的满足。它在我们的生活道路上播撒玫瑰和鲜花，并教导我们去采撷它们。①

观念论哲学也承认人类幸福的重要性。然而，启蒙运动与犬儒主义者不同，它采取的正是那种既与观念论不相容，而肯定的文化又无从着手的对幸福的要求形式。

> 我们要成为反犬儒主义者就好了！这些哲学家严厉、悲伤、呆滞，而我们将会温柔、愉乐、快活。他们把整个灵魂从肉体中抽取出来，而我们将把整个肉体从灵魂中抽取出来。

---

① 拉美特利：《幸福论》，载《哲学选集》，柏林，1775年，Ⅰ，第102页。

他们使自己与快乐和痛苦敬而远之，我们却为能感受到这两者而自豪。当以崇高为目的时，他们把自己抬高到所有变化之上，自信他们一旦停止其存在就成为真正的人，而对我们来说，虽然环境不会统领我们的情感，但我们也不会控制统治我们的东西。在承认环境的主导地位和对我们的束缚后，我们会试图让它们同我们亲近起来，并坚信正是在此才栖留着生活的幸福。最后，我们深信，我们越是感受到自然、人性和社会德行，我们就越幸福。我们只承认这些东西，只承认这样的生活。①

肯定的文化，在其纯粹人性的观念中，表现出一种为个体普遍解放而斗争的历史性要求。"假如我们把人类看作我们按照它自身具有的法则而认识的东西，那么，我们在人类身上所发现的东西，再没有比人性更高尚的了。"② 这个概念的含义，包括着任何能导致"人类的高贵教养的东西：他的理性和自由，他的更精致的感觉和本能，他的最娇嫩和最热切的健康，他对他生存的大地的改善和控制。"③ 所有的人类治理之法则和形式，都应具有这种义不容辞的目的："让人从他人的攻击中解放出来，发挥出他的潜能，在生活中获得更美的和更自由的快乐。"④ 人所达到的最高目的，就是一个自由人和理性人的联合体；在这个联合体中，每一个人都有同样的机会，去展示和完善他所有的潜能。人(格)的概念(在其中，迄今仍充满着反对压抑性集体化的斗争)，

---

① 同上，第86—88页。

② 赫尔德：《人性的历史之哲学观念》，载《全集》，B·苏芬编，柏林，1877—1913年，XIV，第208页。

③ 同上，XII，第154页。

④ 同上，XIV，第209页。

将不顾社会冲突和习俗，把自身真正赋予所有个人。没有一个人能将个体从其生存的重负下拯救出来，然而，也没有一个人能对他的行动的权利和范围发号施令—— 除非是“他胸中的律令”。

> 自然的用意在于：人类自身能生产出任何超越其动物性生存之机械组织的东西；人类只分享那种摆脱了本能，而只凭借他自身的理性所提供给他自身的幸福或满足。①

人类创造出所有的财富和贫困，而最后又回掷给他。每个个体对自身是直接的：没有尘世和天界作中介。这种直接性还表现在他与他人的关系中。这种人（格）观念的最清楚的表述，可以在莎士比亚以来的古典文学中找到。个体与个体在戏剧中是如此接近，以至于在他们之间，似乎没有什么东西在原则上是不可言喻、不能名状的。而诗歌又使得那种在散文世界中，曾经不可能的东西成为可能。人在诗歌中，可超越所有社会的孤独和距离，谈及任何东西。这些文学作品用崇高而优美的语词，战胜了现实中的孤寂，它们甚至可以把孤寂表现为一种形而上的美。罪犯和圣徒、王子和仆人、贤士和愚夫、富贾和穷汉都可以对话交流；其自由奔放，可谓是真理之诞生。艺术和艺术人物的纯洁人性所表现出的统一体是非实在的东西：他们是出现在社会现实中的东西的倒影。但是，在艺术非实在性的深处，理想之批判和革命力量，充满生气地保存着人在低劣现实中最热切的渴望；这些东西，在餍足了的社会阶层完全背弃他们自身理想的时代，表现得最为清楚。当然，这个时候，在理想中起支配作用

---

① 康德：《世界公民意图中的普遍历史观念》，载《全集》，E·卡西尔编，柏林，1912 年，IV，第 153 页。

的特征，就不再是进步和批判的特性，而是倒退和辩护的特性，理想的实现于是就归之于个体的文化教养。文化的含义与其说是一个美好的世界，不如说是一个高贵的世界；这个高贵世界的出现，并不需要推翻物质生活秩序，只要借助个体灵魂的活动就行了。人性成为一种内在的状态，自由、善行和美，皆成为精神的性质：即对所有人类创造物的理解，对任何时代之伟大成就的知识，对任何艰难和崇高之物的领悟，对使所有这些东西在其中皆成为实然之物的历史的尊重。这种内在状态，必定成为不会与给定秩序发生冲突的行为的源泉。于是，文化就不属于那个把人性的真理理解为战斗呐喊的人，而是属于那个在他身上文化已成为恰如其分的行为举止的人：这个人即使在日常琐细的凡事中，也表现出和谐与深沉。文化通过渗入既存的东西而使它具有尊严，而不是用新的东西取代它。因而，文化即使在个体没有摆脱他实际上的卑微处境之条件下，也能让他欢呼雀跃。文化谈论着"人"的尊严，而从不关心对人类来说更加具体的尊严地位。文化的美在根本上是一种内在的美，它只有从内部才能触及外部世界。文化的王国在根本上是灵魂的王国。

文化问题是一个精神价值问题，这种看法，至少从赫尔德①以来，就是肯定的文化概念的组成部分。精神价值，属于把文化与纯粹文明对立起来的文化定义。阿尔弗雷德·韦伯只是勾勒出漫长历史中形成的概念框架。他写道：

文化仅仅是精神的表现和精神的意志。因而，它是处于所有对生存进行理智把握后面的"本质"的表现和意志；

① 赫尔德（1744—1803）：德国批评家、哲学家、浪漫主义运动的先驱。他具有超时代的眼光，善于通过以往获得的见识去揭示未来。——译注。

> 它也是“心灵”的表现和意志。这种心灵，在其表现出的冲动和意志中，毫不关注目的性和实用性，……由此，出现了一种流行的文化概念形式。在这种形式看来，精神东西是在物质和精神的给定生存实体中的表现和释放。①

这种解释所涉及的灵魂概念，不是作为心理力量和机制总体的东西（诸如那些可以作为经验心理学对象的东西）；相反，人的这种非物质性的存在，被确认为个体的真正实体。

灵魂作为实体的特性自笛卡尔以来，就一直是建立在作为“我思”的自我的单一性上。当外在于自我的整个世界，在根本上成为一个具有广延的物质进行着可量度的运动的世界时，自我成了实在中唯一的一个层面，以逃避上升资产阶级的唯物主义合理性。自我由于与在本质上不同于它的另一实体——物质世界——不断发生对立，因而就受制于两个领域的清楚划分。一方面，作为思维主体的自我，以自我确定性的独立方式，存在于物质存在这一边；而另一方面，笛卡尔又想唯物论式的把自我解释为灵魂（它是先验的），解释为“情欲”（爱与恨、喜与忧、羞愧、嫉妒、悔恨、感激等）的主体，灵魂的激情可归宗于血液流动及其在大脑中的变化。但这种推论并不十分成功。无疑，任何肉体运动和感官知觉，都被看作是依赖于神经的，“神经才是沟通大脑的纤细通道，而神经本身包含着一些称作元气的细微空气和风。”② 尽管这里有非物质性残余东西，但这种解释的意图是清

① A·韦伯：《文化学原理》，载《社会科学年鉴》XLVII，1920—1921年，第29页。另见G·席美尔《文化的概念与悲剧》，此文中，“灵魂向其自身的回复”，被看作是文化的基本事实；载《哲学文化》，莱比锡，1919年，第222页。斯宾格勒把文化之特质界定为“在精神上可能之东西的实现”；参见《西方的没落》，第418页。

② 笛卡尔：《论灵魂》，F·米兹拉奇编，巴黎，1965年，第39页。

楚的：自我一方面是精神（思想，我思故我在），然另一方面，就其是不纯属思想（我思）的东西看，它又不是一个真正的自我，而毋宁说是肉体性的东西。在后一种情形下，属于它的性质和活动，又是具有广延性的东西。①不过，并不是说这些活动和性质可以分解为物质。灵魂依然是纯思之牢不可确的确定性，与物质存在的数学和机械确定性之间，尚未征服的中间王国。在理性主义的原初构想中，其体系中没有后来实际上被看作构成灵魂的东西（即个体的情感、欲望、欲求、以及本能）存在的地方。试看经验的心理学，即那些实际上与人的灵魂打交道的原则在理性主义中的地位，可以说是非常有说服力的，虽然理性不能给它以合法地位，但它们存在着。

康德批驳了（鲍姆加登）用理性形上学的方式对经验心理学所作的考察。他认为，经验心理学"必须全部被拒之于形上学的大门之外，它实际上已经被后来科学观念本身完全驱逐了。"但他接着说，"不过，为适应经院哲学的用法，我们必须在形上学中给它某种地位（虽然只是作为一个过渡阶段），而且这是出于一种经验的动机。因为它尚未富足到能够由自身构成研究的主体，而且它仍然很重要，以致我们不能完全排斥它并强迫它流落他乡。……因此，在它发现其自身的家园，即完全进入人类学之前，它仅为一短暂流连的异客。"②

康德在他1792—1793年的形上学讲演中，对这个"异客"产生了更深的怀疑："经验心理学有可能成为科学吗？没有。我们

① 参见笛卡尔反驳伽桑狄对他《第二沉思》的诘难：《哲学基础的沉思》，A·布希洛译，莱比锡，1915年，第327—328页。

② 康德：《纯粹理性批判》，N·K·斯密译，伦敦，1958年，第664页（翻译中有改动）。

对灵魂的知识整个地看，太有限了。”①

理性与灵魂的疏远化指向一个重要的现实状况，因为，在实际上，灵魂并没有进入社会劳动过程。具体劳动被简化为抽象劳动，这使得作为商品的劳动产品的交换成为可能。灵魂的观念似乎分布在那些还没有被资产阶级实践的抽象理性所控制的生活领域，这就是说，物质的进程仅仅是由“我思”(res cogitans)的一部分，即技术理性所完成的。开始于制造业的劳动分工并完成于机器大工业，物质生产过程的“精神”潜能变成了直接物质生产者的对立物，变成了“具有另一种性质的东西和统治它们的力量。”② 就思想并不直接就是技术理性这一点看，它从笛卡尔以来，就使自己摆脱与社会实践的意识联系，容忍了它本身催生的东西的物化。当这个实际过程中，人的关系表现为物的关系，表现为事物本身的法则时，哲学却在这个表现过程中放弃了个体，而在纯粹理性中，一而再、再而三地使自身退隐，并栖居在对世界作超越性构想的层面上。超越性哲学并不与物化发生联系，因为它只考察对已物化很久了的世界的认识过程。

灵魂并不会由思想和广延的对立而得以阐明，因为仅用二者的任何一方面，是不会理解灵魂的。康德摧毁了理性心理学，但却没有达到经验心理学。在黑格尔那里，灵魂的任一属性都是以精神为出发点去理解的，灵魂是在精神中展开的，因为精神本身揭示出它是灵魂的真实内容，灵魂的根本特性就在于“它尚未成为精神”。③ 当黑格尔在其主观精神的学说中考察心理学，

---

① 《康德哲学主线》，A·柯瓦勒斯基编，慕尼黑和莱比锡，1924年，第602页。

② 马克思：《资本论》，迈锡勒尔编，汉堡，I，第326页。

③ 黑格尔：《哲学百科全书》，II，第388节。

即人的灵魂时，其主要原则便不是灵魂而是精神了。黑格尔在根本上把灵魂看作是“人本学”的一个组成部分，在这里，灵魂“仍完全与自然的性质联系在一起。”① 他在广阔的范围内考察了有机界的生活：包括自然的种族区分，人类成长的各个阶段，虚幻、梦游和心理变态自我形象的不同形式，还有（仅仅用了几页篇幅）“真实的灵魂”。在他看来，灵魂不过是达到意识之自我的过渡；达到意识的自我后，遂超越了人本身的灵魂学说而达到了精神的现象学。因此，灵魂一方面被交付给生理人本学，另一方面，被交付给精神哲学。可见，即使在最完备的理性主义体系中，也没有灵魂的独立的位置。情感、本能和意志这些心理学的真正对象，仅仅被当作精神之实存的形式。

然而，就肯定的文化与灵魂概念相关看，肯定的文化的含义正是非精神的东西。无疑，灵魂的概念与精神概念的矛盾变得愈发强烈起来。具有灵魂意味的东西“永远相牴牾于清醒的精神，相牴牾于知性和经验的、事实的研究。……人们用刀子肢解或用浓酸消溶贝多芬的主题，也许比用抽象思维分析灵魂，还更快一些。”② 在灵魂的观念中，人类的非物质性的潜能、活动、属性（按照传统的划分，即为理性、意志、欲望），结合成一个不可分割的整体，这个整体明显地贯穿在所有个体行为中，而正是它，构成人的个性。

具有肯定文化特性的灵魂概念，不是在哲学中发展起来的。在笛卡尔、康德、黑格尔哲学中，可以找到例证，表明它们只不过

---

① 黑格尔：《哲学百科全书》，第387页，附录。

② 斯宾格勒：《西方的没落》，第406页。

表达了哲学在面对灵魂时的尴尬。① 这个概念是在文艺复兴时期的文学中第一次得以确定表述的，这时，灵魂被看作是世界之未开垦的处女地，它有待被发现和给人带来愉悦。由它产生了一些要求，这些要求宣告了一个新社会，与这个新社会相伴随的是由解放了的人用理性控制的世界。这些解放人的标志，在于具有个人自由和具有个人的内在价值。因此，“内在生活”或灵魂的丰富性，便与新发现的外在生活的丰富性联系在一起。“对灵魂的被忽视了的个体的、无法比拟的、活生生的状态的兴致，实属全面彻底开垦出人的生活的构想。”② 对灵魂的关注，“是对与日俱增的对个性的漠视的反抗，是为人的意识由于植根于它的本性的自然发展去享受生活所作的辩解。”③ 若从在十八——十九世纪登峰造极的肯定文化的出发点看，这种精神的要求，似乎是一个未曾兑现的诺言。“自然的发展”的观念依然存在，但它所指的主要是内在的发展了。在外部世界，灵魂并不能自由地“开垦出它的生活”。由资本主义劳动过程组织起来的这个世界，已把个体的发展转化为经济的竞争，把他的需求的满足，抛入市场中。肯定的文化用灵魂去抗议物化，但最终也只好向物化投降。灵魂遂成为生活的唯一避难所，只有这块领域，才没有被拖入社会的劳动过程。

---

① 值得注意的是赫尔巴特在心理学中引进灵魂的概念：灵魂并非“无处不在或无时不在”，它决不具有接收或产生任何事物的倾向和能力。“灵魂的真正本性完全未被认识，而且永远依旧是如此，它与其说是思辨的对象，不如说是经验心理学的对象。”赫尔巴特：《心理学教程》，载《全集》，哈坦斯太因编，莱比锡，1850 年，第108 —109 页。

② 参见威廉·狄尔泰在《文艺复兴和宗教改革时期人的分析和世界观》一书中对彼得拉克的论述；载《全集》，莱比锡，1914 年，II，第 20 页。另见狄尔泰对比维斯思想中由形上学向“描述和分析”的心理学过渡所作的分析；同上书，第 423 页。

③ 同上书，第 18 页。

灵魂一词，赋予高贵人一种内在生存的感受。让人在所有真实的和业已定形的东西中，还能提取一种对他的生命、他的命运、他的历史之最隐秘和最真切的潜能的确切感受。在所有文化的早期语汇中，“灵魂”一词是一种标准，它意味着任何超越尘世的东西。①

灵魂正是以这种否定性质，才在今天，成为资产阶级理想的忠贞不渝的捍卫者。灵魂使屈从具有尊严。在一个价值是由经济法则决定的社会中，只有借助灵魂和精神性的事件，才能展现出这样一些理想：诸如人类、个体或不可替代的人是超越所有自然和社会差异的东西，是最高的目的；诸如在人身上存在着真理、善端、正义；诸如所有人性的缺陷都能用人性赎还。除此之外，任何其他东西都是非人性和不可信赖的。只有灵魂才真正不具有交换价值。灵魂的价值进入肉体的方式，并不是凝聚为一个对象，进而成为一件商品。在丑陋的肉体中，会存在美丽的灵魂，在病弱的肉体中，也会存在健康的灵魂，在平凡的肉体中还会存在高贵的灵魂——反之亦然。“发生于肉体的事件不会影响灵魂”这个命题，其核心具有真理成分。但是，在既存的秩序中，这个真理采取了可怕的形式。灵魂的自由被用作去宽恕贫困、殉难、以及对肉体的束缚。它被用作在意识形态上向资本主义经济投降。不过，精神自由若加以正确的理解，它并不意味着让人进入到一个万事大吉的永恒境地，而实际上这对个体毫无助益。相反，精神自由，预示着一个更高的真理，即在这个世界上，社会生存方式应当使个体的整个生活不要被经济弄得一无所有。人并不是仅仅为面包才活着。然而，这个真理，却被这样的解释弄得面目全非：精神的拓展足以替代面包的缺乏。

① 斯宾格勒：《西方的没落》，第407页。

灵魂象它逃避价值规律那样，逃避着物化。事实上，它完全可以用这样的判断来界定：经由灵魂的作用，所有物化的关系都消解为人的关系，并进而被否定。灵魂构制起无所不包、经世不衰的人类的内在联合体。“最初的人类灵魂中的最初思想，联系着最后的人类灵魂中的最后思想。”① 在文化的王国中，精神教育和精神的重要性，战胜了日常竞争中的不平等和不自由。因为人是作为自由和平等的存在者参与到文化中去的。能觉察到灵魂的人，就能看到存在于人本身的经济关系。哪里有灵魂的呼声，哪里就超越着人在社会进程中的偶然境地和价值。爱情能打破富裕与贫困、高贵与低下之间的藩篱；友情即使在放逐和绝望中也保持其笃信；真理甚至在专制王权面前也高唱自己的战歌。灵魂不顾所有社会的艰难险阻，在个体的领域里发展着。那些最狭小的环境，也足以为灵魂拓展一个无限广阔的空间。肯定的文化在其古典时期，就是以这种方式，不断赋予灵魂以诗意。

个体的灵魂首先是出自和依赖于他的肉体。它后来在两种意义上被当成生活的决定性领域：一是作为感性的释放（作为与生活不相关的领域），一是恰恰相反，让感性受制于灵魂的控制。肯定的文化无疑采取了第二种方式。感性的释放会成为快乐的释放，而快乐的释放正是以缺少对罪恶的良知和满足这种现实可能性为条件的。在资产阶级社会，这一趋向不断与加强对不满群众的纪律的必然性相对立。因而，通过精神化使快乐内在化，便是文化教育的一个决定性的任务。感性当被纳入精神生活后，就被束缚和变形了。资产阶级的爱情观念，就产生于感性

① 赫尔德：《语言起源论》，载《全集》，V，第135页。

和灵魂的联姻。

感性的精神化使物质与无限、死亡与永恒融为一体。对天界超越之物的信念越淡薄，对精神超越之物的赞美便更真笃。爱情的观念吸入了对尘世幸福永恒性的渴望：对无条件者的祝福、对最终目的的征服。在资产阶级的诗歌里，情侣的爱，与日常生活的琐碎、与现实的律令、与对个体的束缚、与死亡，都是格格不入的。死亡并非来自外部，它就是爱情本身；个体的解放并非出自一个以相互联合为基础的社会，而是出自一个以个体之间利益相互冲突为基础的社会。个体具有独立、自足之单子的特性，他与（人或非人的）世界的关系既是抽象的直接性（个体原初在其自身中是把世界建构为知、情、意之自我），又是抽象的间接性（即被商品生产和市场的盲目规律决定着）。在这两种情形下，个体的单子式孤立状态都不会得到克服。若要克服这种状态，就意味着真正的相互联合的建立，而且其前提条件为：应当以用高级的社会存在形式来代替个体主义的社会。

不过，爱情的观念却要求个体克服单子式的孤立状态，并通过让个体屈从于两人之间的无条件结合而达到自身的完满。在一个其利益冲突是以个人主义原则表现出来的社会中，这种完全的屈从，只有在死亡中才能以完备的形式出现。因为只有死亡，才是能消除那些破坏永恒结合的外在条件，而这也正是个体一生与之抗争的东西。于是，死亡看起来就并非是生存在虚无中的停滞，而是爱情唯一可能达到的完满状态，因而对爱情具有最深切的意味。

当爱情在艺术中被升华为悲剧时，它却在资产者的日常生活中面临着变成纯粹义务和习惯的危险。爱情包含着新社会的个人主义的原则：它要求排他性。排他性需要一种无条件的忠

贞。而这种产生于灵魂的忠贞，对感性也应当有强制性。但是，感性的精神化又给这种排他性提出它达不到的要求：从变化和动摇中抽身出来，进入到人格的统一性和不可分性之中。正是在这一点上，内在性和外在性、潜能和现实，可以说是达到了一种前定的和谐。可这种和谐在任何地方都被社会的无政府主义原则摧毁着，这个矛盾，使得排他的忠贞成为不真实的和摧残感性的东西，使它在小资产者偷偷摸摸的不检点行为中，找到一个渲泄点。

诸如爱情、友谊这些纯属私人的关系，事实上是唯一可以直接确认灵魂具有控制作用的领域；而在其他状态下，灵魂主要的功用，就是把人提升到理想的高度，并非敦促理想之实现。灵魂具有一种息事宁人的效用。由于物化过程豁免了灵魂，灵魂便免于这一物化之苦，结果也就同它无甚抵触。既然灵魂的意义和价值不会落入历史现实中，那么，它就可以在恶劣的现实中维护着自己的清白。精神的快慰比肉体的快慰廉价，它们较少危险并可随意获得。灵魂与精神之间的一个根本差别就在于前者并不关注对真理的批判认识，灵魂可以谅解那些为精神所诅咒的东西。概念知识企图在一个东西和另一个东西之间作出区别，并且企图仅仅在铁面无私展示出来的对象之必然性中解决矛盾；而灵魂，很快就会使所有“外在的”对立在“内在的”统一中达到妥协。假如说存在着西方的、日耳曼的、浮士德的灵魂，那么，封建的、资本主义的和社会主义的社会，就不过是这些灵魂的外部显现。它们的僵执对立，遂消融在文化的美妙和深沉的统一中。当心理学成为社会科学和文化科学的方法论，而没有深入到把位于文化之下的社会理论作为根基时，灵魂的妥协本性就会清楚地表现出来。灵魂与历史决定论的关系甚为密切。我们

同赫尔德一样发现了这样的思想：从理性主义中解放出来的灵魂，应当是普遍的情愫(einfühlen)。赫尔德恳请灵魂具有一种

整体性质，它可以统摄万物，它可以按自己的方式筑造其他的性情和心理力量，甚至使那种最冷漠的行为变得丰富多彩。为了感受到这一切，并不需要用语词来回答，而是要深入到时代中，深入到天界中，深入到所有历史中，在每件事物中都感受到你自己……①

灵魂借助这种普遍情愫之特性，使真与假、善与恶、理性与非理性这些东西之间的区别失去价值。这些区别，是通过分析物质生存的组织可能达到的潜能，分析社会现实后得到的。因而，如同兰克②所说，每一历史时期，展示出的不过是同一人类精神的不同侧面。每一时代都具有其自身的意义，"它的价值并不依赖于它所产生的结局，而是依赖于它的存在本身，依赖它内在的自我。"③灵魂与它所表现的具体性没有关系，它可能赞颂罪恶的始因(如同在陀斯妥也夫斯基④那里)。⑤ 在为更加美好的人类未来而进行的斗争中，深沉而纤细的灵魂，或许会袖手旁观，或站在错误的一边。灵魂在铁面无私的理论真理面前会发生颤栗，因为这种理论揭示出变革穷困现实的必要性。外在的改变

① 赫尔德：《人性建构之哲学史》，载《全集》，V，第503页。

② 兰克(1795—1886)：德国著名历史学家。他认为历史是由人、各民族和各国家分别发展起来的、综合一起而形成文化的过程。——译注

③ 兰克：《论新历史时期》，载《有关科学学说的政治演讲和其他文集》，E·罗莎克尔编，哈勒，1925年，第61—62页。

④ 陀斯妥也夫斯基(1821—1881)：俄国著名小说家。代表作有《罪与罚》、《白痴》、《群魔》、《卡拉马佐夫兄弟》等。——译注

⑤ 有关陀斯妥也夫斯基精神需求中寂静教特色，可参见L·罗温塔尔《陀斯妥也夫斯基对战前德国之看法》，载《社会研究杂志》，III，1934年，第363页。

何以能够决定人类真诚、内在的实体？灵魂使人变得软弱和顺从，在现实面前卑躬屈膝，这是因为，它们在根本上是无关宏旨的。在此意义上，一旦在权力本位的国家时代把一切可能的力量都动员起来反对社会生存条件的真正改造时，灵魂可能会在控制大众的技艺中，成为一个得力的因素。在这种灵魂的帮助下，发达资本主义国家的资产者埋葬了早期的理想。当具有权力才是至关重要的东西时，灵魂的重要性只是一句美妙的口号。

但是，灵魂，作为个体的未曾表达、未曾完满完善的生活，的确是至关重要的。灵魂的文化在虚假的形式中，纳入了那些在日常生活中无处安身的力量和需求。文化的理想同化了人对人性、善行、快慰、真理以及团结合作这些幸福生活的渴望。只有在这个理想中，这些美好东西，才完满着属于更高尚、更纯粹、以及非散文化的世界的肯定音响。它们既内化为个体灵魂的义务（去达到那些总是被出卖给整体的外在生存的东西），又表现为艺术的对象（它们的实在正是由此而被放逐到一个根本不同于日常生活的王国）。我们有充分的理由说明，文化理想为什么要典型化于艺术中，因为只有在艺术中，资产阶级社会才会容忍它自己的理想，并一本正经地把这些理想作为一种普遍的要求。所谓乌托邦、幻想以及在现实世界中的反抗，在艺术中却是可以允许的。在艺术中，肯定文化展示出被忘却的真理，而这种真理在现实生活中却被“现实主义”所战胜。真理靠美的帮助，恢复了自身的光彩并摆脱了当下境况。艺术中出现的东西都是没有强制而出现的东西。当这种美丽的世界并不完全地表现为某种早已消逝的东西时（战无不胜的人性的古典艺术图景——如歌德的《伊芙琴尼亚》——是一种“历史性的”戏剧），它正是由美的法力才摆脱与具体东西的联系。

人借助美的相助，才使自己置身于幸福之中。但是，即使美，也只有在艺术的理想中才为善良的心灵所肯定。因为美包含着危及给定生存形式的充满危险的破坏力。美的直接感性性质，可以提供直接的感性幸福。在休谟看来，刺激快感的力量属于美的基本性质。快感不光是美的副产品，相反，是它构成了美的本质。① 而在尼采看来，美唤醒着"激发性欲的极乐"。他反对康德把美定义为完全无利害的快感的对象，并用斯汤达的美是"幸福的诺言"这个说法，去反驳康德的看法。② 因为在康德的说法中，隐含着一种危险：即在一个社会中，必须使幸福理性化和条理化。美在根本上是无羞怯感的。③ 它展示出那种不可能公开许诺的东西，和那种被大众否弃的东西。当美在纯粹感性的领域中，当她与理想完全分离后，她就会成为这个领域普遍贬值的牺牲品。由于游离了所有精神和心灵的要求，美只可能在非常狭窄的领域中，成为良心的一种快慰；并伴随着这样的感受：这只是一种瞬息即逝的解闷和放纵。

资产阶级社会使个体得到解放，但是作为活生生的人，他们不得不让自己留待枷锁之中。从一开始，对快乐的限制就是自由的先决条件。一个分裂成不同阶级的社会，只有以束缚和压榨的形式，才可能把人弄成追求快乐的工具。既然在新的社会秩序中各就各位的阶级不能直接地与他人发生关系，只有间接地求助于面向市场的剩余价值的生产，那么，把压在别人肉体上寻欢作乐当成快乐的源泉，即直接把人当作手段(康德语)，就应

① D·休谟：《人性论》，L·A·塞彼—比格编，牛津，1928年，第301页。

② 尼采：《全集》，大 8 卷本，1917 年，XVI，第 233 页；和Ⅵ，第 408 页。

③ 歌德：《浮士德》，Ⅱ；福耳库阿斯说："有句古谚意思倒很高尚而确实，它说羞耻和美决不会手搀着手，在人世界青葱的道路上一起同行。"《全集》，Ⅻ，第159 页。

看作是非人道的了。相反，束缚他的肉体和智慧以获取利润，却反而被看作是自由的自然活动。因此，对穷苦人来说，在工厂里为工作出卖自己便成为一种道德义务，而出卖自己的肉体作为快乐的手段却是堕落和“卖淫”。还有，在这个社会，贫困是利润和权利的前提条件，而依赖感正是借助抽象自由的结果。出卖劳动力被看作是由于穷人自己的决定才产生的，他为他的雇主而劳动，他还要牢牢记住并神圣地看护着这种抽象自由：即他是他本人、并摆脱了社会价值功用。他似乎应把这些都看作是纯洁的东西保存起来。肉体不仅作为劳动工具而且作为快乐工具都不许出卖这样的禁令，是资产阶级家长制意识形态的主要社会和心理根源之一。在这里，物化对这个制度具有非常重要的有力限制。不过，就肉体变成一个作为性功能的表现者和承担者的商品看，这种情形的出现会遭到普遍的蔑视。然而，禁忌总是会被冒犯的。这不仅能说明卖淫，而且还能说明所有那些在人的再生产中并不是为“社会健康”的原因而产生的快感。

不过，那些多少还带有封建形式而被推到社会最低点、并且道德完全败坏的社会阶层，即使在这样一些条件下，依然给人们提供着一种充满期待、着眼于未来的记忆。当肉体完全成为一个对象，成为一个美的东西时，它就可能预示一种新的幸福。人正是在最极端的物化的熬煎下，战胜着物化。在美的肉体的艺术展示中，即在我们只能从马戏、杂耍、滑稽剧的演出中看到的肉体所表现的轻松自如和灵巧舒展中，预示了一种人类从理想中释放出来而达到的快乐：一旦人成为真正的主体后，便成功地征服了物质。当与肯定文化的所有联系被解除后，当在一个以知识为标志的生存环境中有可能具有真正的快乐而不需要付出任何理性化和任何清教的原罪感时，换言之，当感性完全被灵魂

所解脱时，那么，一种崭新的文化的第一线曙光便会闪亮。

然而，在肯定文化看来，"无灵魂"的领域并不属于文化。它们象文明的其他任何一个商品领域一样，赤裸裸地被抛弃在经济的价值领域里。只有精神美和精神的快悦才留在文化中。在沙夫兹伯里①看来，这是因为动物没有能力认知和享受美。

> "人无论是用感官还是用其他粗野的部分，都不得知觉和享受美；它完全是在某种更高贵的方式中，享受着所有美和善，即是借助最高贵的东西——他的精神和理性。"……当你把快乐置于精神之外的任何地方时，快乐本身于是就不再会是美的主体，也不会有任何可敬、可爱的表现。②

在社会生活的整体化中，只有在艺术中、即在理想美的处所里，幸福才有可能作为一种文化被再生产。哲学与宗教，这两个在其他方面与艺术一样表现着理想真理的文化领域，都不能再生产作为一种文化的幸福。哲学，在其观念论的趋向中，愈发产生出对幸福的不信任感；而宗教，只在来世才给幸福安置了一个位置。理想美是一种渴望在其中表达、幸福在其中满足的形式。因此，艺术便成为可能真理之预示。德国古典美学在人类审美教育的观念中领悟到美和真的关系。席勒认为，一个更美好的社会组织的"政治问题"，必须借助于审美王国；因为人正是通过美而达到自由的。③他在《艺术家》一诗中，表述了既存的东西和行将到来的文化之间的平行关系："今日作为美者/来日却是

---

① 沙夫兹伯里(1671—1713)：英国政治家、哲学家。其思想多受新柏拉图派影响。——译注

② 沙夫兹伯里：《道学家，一首哲学狂诗》，载《人、风度、观念、时代之特质》，J·M·罗伯逊编，两卷本，纽约，1900年，Ⅱ，第143页。

③ 席勒：《审美书简》，第二封信末。

真。"就社会允许的真理性的范围，和可达到的幸福形式的广度看，艺术是在肯定文化中最高级、最有代表性的领域。"文化者：乃艺术对生活之统摄也。"——这就是尼采的定义。[①]那么，又是什么东西赋予艺术以这种独特的作用呢？

艺术的美和理论上的真不同，它是可以同恶劣的现实状况和平共处的；即使有这种现实和在这种现实中，艺术美也可提供幸福。真的理论，识别了现存秩序中比比皆是的苦难和无幸福状态，即使在它展示变革的方式时，它也绝不会向人们提供与现存东西和解的慰藉。然而，在一个没有幸福的世界里，幸福实质上只能是一种慰藉：即在不幸锁链之中间环节出现的一美妙时辰的慰藉。幸福的愉悦被压缩成一个瞬息即逝的时间片刻。而这个片刻本身，就孕育着幸福即将消逝的痛苦。就孤独个体实际所处的孤立状态看，没有一个人能够在此片刻消逝后保存住他的幸福，没有一个人不屈从于这种孤立状态。与幸存者中休戚与共、并驾齐驱的人生短促感，此时必会被永恒化，以便成为完全忍耐的东西。由于这美的时刻的每一刻都包含着死亡，它也必须被永恒化，以便使任何幸福的东西成为可能。肯定文化在它所奉献的幸福中，永恒化了美的时刻，它使短促的人生变得不朽。

肯定文化的重要社会任务，是以恶劣生存难以忍耐的变幻莫测，与需要幸福以便使这种生存成为可以忍耐的东西这两者之间的矛盾为基础的。在这种生存中，矛盾的解决只可能是幻象的。解决的可能性正是以作为幻象之艺术美的特性为基础。一方面，幸福的享受只允许表现在精神理想化的形式中。另一方面，

---

① 尼采：《全集》，X，第245页。

理想化又废除了幸福的意义。因为理想是不能被具体享受的：这就是说，任何快感都与理想格格不入，都会破坏理想的严肃性和纯粹性。而理想，如果它要推行它内在化、条理化的功能，那么，在没有理想的现实中，它就必须死死地执著于这些严肃性和纯粹性。那些压抑自己的本能、让自己接受义务的绝对命令（这个康德的理想不过是文化的所有肯定性质的缩影）的人所向往的理想，对幸福是麻木不仁的。它既不能提供幸福，也不能提供慰藉，因为它从不提供现时的满足。假如一个个体毕竟受理想之力的驱使，以致相信他的具体渴望和需求可以在理想中找到——质言之，在完善和满足状态中找到，那么，理想所给出的东西，必定是赐予当下满足的幻象。哲学和宗教都不能达到的正是这种幻象的实现。只有艺术借助美的帮助才可获得它。歌德揭示出美的欺骗和慰藉作用，他写道：

> 人类精神在它歌颂、祈祷、以及陶醉于一对象和被一对象所陶醉时，都会发现自己处于一辉煌的状态。可是，仅仅停留在这种情形下，这个状态是持续不久的。应当用普遍性的东西使它冷却、用理想的东西使它超越自身。不过，它似乎总是想回复它自身。它想重温早先为个体所珍惜的情致，它不愿回到被束缚的状态，不愿让那个陶醉形神的意味离去。在这种情形下，如果不是美的介入并幸福地将疑窦解开，心灵将多么不幸啊！唯有美能赋予科学以活力和温暖；美滋润高尚和有意味的东西，普施天界的魅力于它们之上，使我们更接近它们。一件美的艺术作品构成了一个完美的圆圈。它于是就成为一个个体：即一个我们可以用爱情去拥抱和占有的个体。①

① 歌德：《收藏家与他们》，第六封信末。

在这个比喻中，最重要的并不在于艺术表现着理想的现实，而在于艺术把理想的现实表现为美的现实。美赋予理想以出自幸福的充满魅力、令人开怀、使人惬意的特性。美孤独地完善着艺术的幻象。因为只有借助美，幻象的世界才能创造出习以为常、历历在目的显现，质言之，创造出现实的显现。幻象的确能使某些东西显露出来：在艺术作品中，渴望暂时被满足了，感受者体验着幸福的东西。美的时刻一旦在艺术作品中获得形式，它就可能被持续重复地体验到，它被永恒化入艺术作品中。感受者在艺术的快感中，总能重新创造出这种幸福。

肯定文化是历史的形式，在这个历史的形式中，保留着超越了生存的物质再生产的人类渴望。在此意义上，对肯定文化所归属的那些社会实在的形式来说是真实的东西，对肯定文化本身也是真实的；正义站在它的一边。无疑，它赦免了“外部条件”对“人的天职”所应担负的责任，因而使外部条件的不公正稳固下来。不过，它也向外部条件提出了去展示更美好社会秩序之图景的任务。这种图景已被歪曲，而这种歪曲，使资产阶级的所有文化价值都成为虚伪的东西。然而，这幅图景本身仍然是一幅幸福的图景。在出色的资产阶级艺术作品中，即使当它们在描绘天堂的时候，都表现出一种尘世快乐。个体陶醉于美丽、善良、辉煌、安宁、以及胜利的喜悦中，他甚至还沉醉于痛苦与受难、残忍与罪恶，他体验到解放；而且他还理解着，并让他的理解成为他的本能要求的反响和依托。物化在私下单个的领域中被戳穿了。在艺术中没有必要“现实一点”，因为在艺术中至关重要的不是他的职业和地位，而是人本身，苦难就是苦难，快乐即是快乐，世界表现为抹去其商品形式外观的那个东西；风光即是地道的风光、人就是堂堂正正的人，事物实际上就是一个事物。

就肯定文化所归属的生存形式来看，“生存的幸福……只有作为在幻象中的幸福才是可能的。”① 但是，这种幻象具有一种真实的效果，它可以产生满足。当然，幸福的意义必定是被改变了的，这种幸福会成为现实的奴婢。反抗的观念成为为现实辩护的帮凶。比物质生存更高级的世界和更高尚的善的真理中，掩盖着这样的真理：人们可能创造出一种更加美好的物质生存，在其中，幸福是可以真正实现的。在肯定的文化中，即使不幸福也成为屈从和默许的方式。艺术在把美作为当下的东西展示的时候，实质上是宁息了反抗的欲望。与其他文化领域一道，艺术奉献于一种把解放了的个体弄得如此服贴的伟大教育成就：对个体来说，新的自由业已带来新的束缚形式，他还不如忍受社会生存的不自由。获得一种更富裕的生活的潜能，即那种借助现代思想而展示出来的潜能，已与穷困的现实生活形式公开对立起来。穷困的现实生活形式，不断逼迫这种思想内化为思想本身的要求，进而偏离了它本身应推出的结论。世世代代的教育，都在帮助人能忍受日常不断发生着的冲击，这些冲击是由以下两大方面的矛盾引起的：一方面，是个人的不可剥夺的自由、崇高、尊严，理性的自律和荣耀，人性的无私仁慈和正义的善良这些永恒不变的信条；另一方面，则是大多数人类的普遍堕落，社会生活过程的失却理性，劳动市场战胜人性的凯旋，以及利润对仁慈的征服。“超越和来世的全部虚伪，都产生于贫困生活这个基础……”② 但是，若在不幸福中注入文化的幸福进而让感性精神化，就可能把这种生活中的痛苦和厌倦减缓为一种“健康的”

---

① 尼采：《全集》，XIV，第366页。

② 同上书，VIII，第41页。

工作能力，这正是肯定文化的真正奇迹。人可以在根本没有幸福的时候感到自己是幸福的。即使人断定自己是幸福的，幻象的效果也可以使他把这个断定看作是不正确的。这个四处碰壁的个体遂开始学习忍耐，质言之，学会去爱他的这种孤寂状态。现实中的孤寂无援被升华为形而上的超然独立，并进而让内在丰富性之全部光彩和喜悦，与外部贫困协调一致。肯定文化在其人格的观念中，重建和赞颂着个体的社会性孤独与贫困。

人格是文化理想的承担者。它应当把幸福表现为这种形式：在其中，文化把幸福宣告为最高的善；也就是说，在普遍无政府状态中的私下和谐一致，在痛苦劳动中的愉快行为。人格吸吮着所有善良的东西，抛弃或提炼着任何邪恶的东西。它不关心人是否活着，它所关心的仅仅是：他应当尽可能的活得好，这是肯定文化的信条之一。这里的“好”在根本上与文化有关：即先行到精神和心灵价值之中，依照灵魂的人性和心灵的广度以筑造个体的生存。非理性愉快的幸福，已经从幸福的理性中删除了。幸福的理想不会触动现存秩序的法则，而且，的确也无需触动它们，因为这些理想的实现是内在的。而人格，在发达的肯定文化中就可能被看作是人的最高幸福，它必须尊重现实存在中那些根本的东西：听从控制人的既存关系属于它的美德。如果它总是意识到它的所作所为，那也只不过是略表不满；在这之后，它又会如法炮制。

但也不是总是如此。从前，在新时代开始的时候，人格展示的是另一幅面容。象追求着其完美人性内涵的灵魂一样，人格原初属于资产阶级个体解放的意识形态。人格是所有力量和属性的源泉，它使得个体能够按他的需要掌握他的命运，改变他的

环境。雅各布·布克哈特①在他对文艺复兴时期“全面发展的人”的描绘中，②勾勒出这种人格概念。如果把个体界定为一种人格，这就是强调他所创造的所有东西都属于他自己，而不属于他的祖先、他的社会地位、或神祇。人格的显著标志不是灵魂（在“美好的灵魂”意义上说），而是力量、影响、名誉：即是一种行为举止尽可能广阔、充满的生活。

这种开拓式的活动论，自从康德以来在以肯定文化为代表的人格概念中，已荡然无存。人格只有作为精神和伦理的主体才是其生存的主人。“摆脱作为整体的自然的机械性的自由和独立（现在，这正是自然的象征）”，③也仅仅是一种精神上的自由，它把接受生活的给定环境作为义务的内容。外在满足的空间缩小了，而内在满足的空间却拓展得相当大。个体已学会把所有要求首先放置在自己身上。灵魂的法则，变得内紧外松。人格遂不再是向世界发起攻击的前沿，而成为向后方撤退的一道防线。人格，就其内在性看，即作为伦理的人格看，它是个体唯一有保障的财富，是他绝对不会失去的唯一的东西。④它不再是征服的源泉，而是自弃的源泉。人格首先突出表现在给定条件下（无论它们是多么贫困）放弃或增加满足的人，这个人在既存体

---

① 布克哈特（1818—1897）：著名文化—艺术史家。代表作为《意大利文艺复兴时期的文化》。——译注

② 《意大利文艺复兴时期的文化》，第八版，L·盖格尔编，莱比锡，尤其是Ⅰ，第150页。

③ 康德：《实践理性批判》，《全集》，Ⅴ，第95页。

④ 歌德是这样表述那种“只会”在人格概念中表现的性质“人们总是从理智上或肉体上挑剔人格。然而，假如离开了你热爱的人格，还有什么东西会使你快乐开心呢？那将会是什么玩意呢？”《全集》，Ⅳ，第54页。

制中寻求幸福。然而，即使在这种贫困潦倒的形式中，人格概念也包含着进步的一面；对个体的关注仍然是压倒一切的。无疑，文化把人类个体化为孤独的自足人格，而这种人格的完成则在个体自身之中。不过，这相应于一种其本性仍然是自由的修行方法，因为它使具体私下生活的领域从控制中摆脱出来。它使得个体在不触动劳动过程的条件下作为一个人而活下来，而且使得这个劳动过程即经济力量的内在规律照料着人们的社会平等。

一旦劳动过程的既存形式的保存不再能够借助局部动员（即让个体保留其私下生活的权利）达到它的目的，而必须要求"整体动员"，即让个体将他生存的所有领域都服从极权制国家的法规时，变化就出现了。此时，资产阶级开始与它自身的文化发生冲突。垄断资本主义时代的整体动员，是与以人格观念为核心的文化的进步方面格格不入的。肯定文化的自我消亡于是便开始了。

极权制国家在反对人性、个体性和理性的"解放理想"，以及反对观念论艺术和哲学时表现出的嚣张的好斗性，不过是揭示出所发生的一切事情就是自我消亡的过程。如同从议会民主制到极权领袖国家的过渡所涉及的社会重组不过是既存社会秩序之内在重组一样，自由观念论变成"英雄现实主义"的文化重组，也不过是发生于肯定文化之内的东西，其本质就是为生存的陈旧形式提供一种崭新的辩护。文化的基本功能依然如故，只是它运用这种功能的方式改变了。

这种保存在完全改变了的形式中内容的同一性，突出表现在内在化的观念中。内在化，由于它把爆炸性的本能和力量转

移到精神的层面上，因此它已成为使人安分守己过程中最有力的工具。① 肯定文化把各种社会的对立贬为一种抽象的内在联合体，所有人，作为一个个具有人格的东西，就他们精神自由和尊严方面看，却可看作是具有同等价值的。在现实对立的高处云端，漂浮着文化上团结一致的王国。在肯定文化发展的最近时期，这种抽象的内在联合体(所谓抽象是指它没有触及真实的对立)，已经变成一种同样是抽象的外在联合体。个体被塞进一种虚假的集体性(种族、民族、血缘和土壤)之中。而这种外在化与内在化又具有同样的功能：放弃自己，屈从现实，而这个现实由于能真正提供满足而使它可以被人忍受。那些已获得四百多年自由的个体，之所以能够大踏步轻易通过极权制国家的柱廊，在很大程度上，要归功于肯定文化。

如果不背弃包含在文化早期阶段的进步因素，安分守己的新方式是不可能成功的。从最近文化发展的发展之角度看，文化的那些早期阶段似乎是一个幸福的过去，但是，无论在实际上生存的极权重组是如何地仅为小范围社会集团的利益服务，它表现自己的方式仍与它的先驱一样；也就是说，社会整体在已变化的情境中仍然被保存下来。就此看来，它代表着(以一种恶劣的形式并不断增加大多数人的不幸福) 其生存是与这个秩序联在一起的所有个体的利益，而观念论的文化正是卷入到这个秩序中。这个双重矛盾，在某种程度上就是文化在今天抗拒其新形式这个弱点的始因。

观念论之内在性与英雄论之外在性之间的关系，已经表现在由它们二者结成的反对精神的联盟中。在高度尊重精神这个

---

① 参见《社会研究杂志》，V，1936年，第219页。

作为肯定文化若干领域和承担者之特色的同时，资产阶级实践中又表现出对精神的发自内心的蔑视。这一点，可以在哲学缺乏对人的真实问题的关心中找到根据。不过，肯定文化为什么在根本上是一种灵魂的文化而非精神的文化，还有另外一些理由。精神即使在它的衰落到来之前，也总是被看作是某种不可信的东西，它与灵魂相比，更明白露骨、更充满需求、离现实更近。精神的批判的清晰性和理性以及它与非理性现实状况的矛盾，是很难隐瞒和平息的。黑格尔在极权国家名声不佳，是因为他执著于精神，而现代人却执著于灵魂和情感。精神不可能逃避现实而不否定自身，灵魂却可以这样而且正是这样做了。正是因为灵魂处于经济之外，所以经济可以轻易管住它。而灵魂的价值，就在于它不屈从于价值规律。一个充满灵魂的人，在命运面前，会更加小心翼翼、俯首贴耳、默不作声，而且会更好地尊重权威。因为他会为自己保住他灵魂的全部财富，并且能悲壮地自寻欢乐。当内在自由被转换为一种外在的不自由而取消自己的时候，自路德以来大踏步前进的对内在自由的苦心经营，现在已结出它最宝贵的果实。当精神成为仇恨和轻蔑的牺牲品时，灵魂却仍会得到滋补。连自由主义也被指责为“不再推行灵魂和伦理的内涵”。而“具有鲜明特性之人格和灵魂的崇高”以及“灵魂的无限拓展”，被称道为“古典艺术的最深刻的精神特质”。①极权国家的庆典和节日，它的游行、排场、它的领袖的演讲，都是献给灵魂的祝辞，它们直达内心，尽管它们真正的意图是权力。

---

① W·斯坦恩，《国家社会主义文化培植的基础》，柏林，1935年，第13和43页。

肯定文化的英雄形式的概观，最清楚地表现在极权国家所作的意识形态宣传中。突出的特征是对“学院和艺术建制”的敌视，以及对它所采取的“奇怪的教育形式”的敌视。① 这种文化的建制，是从整体动员的必要性的角度被判断和被否定的。

它所表现的不过是资产者安身的最后一块绿洲。很明显，它为摆脱政治决断，提供着最乖巧的口实。

文化宣传是一种鸦片，它掩盖危险，提倡对现实秩序的虚伪意识。但是，当日常的需要不是谈论传统，而是创造传统的情境时，文化宣传就成为一种不可忍受的奢侈。我们生活在这样一个历史时期，在此时，任何东西都仰仗于对有用力量的无限集中和动员。②

动员和集中起来干什么呢？恩斯特·容格尔③ 可能仍然认为这是对“我们整体生活”的拯救，或创造一个劳动的垄断世界等等。他的这种说法，本身就说明了它正是不断借助最有力量的经济利益重构整个人类的生存。而且，这还决定了对一种新文化的需求。劳动纪律所必需的强度和广度，使得花在“客观科学之理想和为艺术本身目的之理性”这些事情之上的功夫，似乎是浪费时间，人们最好是应当在这些领域里不要自找麻烦。“我们的整个文化，甚至连最小的邻国的边境挑衅都不能制止”，这正是它最根本的东西。世人必定知道，政府毫不犹豫就可以在

---

① E·容格尔：《劳动：控制与塑造》，第二版，汉堡，1932年，第198页。

② 同上书，第199页。

③ 容格尔(1895——)：德国文学家，短论作家。曾为军国主义者，后转为和平主义的人的尊严的信仰者。——译注

国防需要的条件下，拍卖博物馆中的所有艺术宝藏。[1]这种态度，决定着取代旧文化的新文化的构成，它必定是由年青、鲁莽的领袖们缔造的。“这个阶层所具有的一般形式的教育越小，那么，事情就会越好一些。”[2]

容格尔提出的冷嘲式的看法，是暧昧的，而且主要着眼于艺术。“就象胜利者撰写历史及创造他自身的神话一样，他同样也决定着被看作是艺术的东西。”[3]即使艺术也必须为国防服务，也必须受制于劳动和军事纪律（容格尔提到城市规划：把大城市分成数块；以便在战争和革命时疏蔽群众；以及乡村的军事组织，等等）。只要这种文化旨在于极权国家的丰饶、美化和安定，那么，它就鲜明地表现出它的社会功用不过是从少数经济实力集团及其追随者的利益出发，组织整个社会。因此，它一方面，具有谦恭、奉献、清贫、义务的特性，另一方面，又具有极端的权力意志、扩张的冲动、以及技术上和军事上的完满等特性。“整体动员的任务，就是把生活转变为一种能量，这种能量，表现在经济和技术中；并通过车轮的飞转表现于交通，经由战火和出击表现于疆场。”[4]观念论者对内在性的崇拜和英雄论者对国家的崇拜，都有助于一种在根本上是相同的社会秩序，在这个秩序中，个体被完全牺牲掉。从前的文化福祇是为满足个人对幸福的希冀，而现在个人的幸福却完全消失在民族的伟大性之中；从前文化满足旨在在实在的幻象中对幸福的要求，而今天的文化却教

① 《劳动：控制与塑造》，第200页。

② 同上书，第203页。

③ 同上书，第204页。

④ 同上书，第210页。

诲个人根本就不应有这样的非份之想："现成的标准就在工人的生活方式中。所必需的东西并非是改变这种生活方式，而是赋予这种方式以一种至高的、决定性的意味"。①在这里，又是用"自我陶醉"取代了改造，因而，从这种意义上看，取消文化就是对肯定文化来说是至关重要的最紧切趋势的表现。

在任何真正意义上克服这种趋势，并不意味着导致文化本身的取消，而是取消其肯定性质。肯定文化是一种社会秩序的反映，在这种秩序中，物质生活的再生产使得人们没有空间和时间去发展那些古人称为"美"的生存领域。人们已习惯于把物质再生产的整个领域看作在根本上是布满贫困、简陋、和不公正等污点的场所；而且也习惯于放弃或压制任何对它不满的要求。所有传统文化哲学的趋向（即把文化与文明分开和让文化脱离物质生活过程）的基础，都承认这种历史情境的永恒性。这种历史情境，被文化理论以形而上的方式开脱了它的罪责。按照这种文化理论，生命必须"被窒息到某种程度"，以便"达到有超然独立价值的东西。"②

将文化整合进物质生活过程被看作是一种与精神和灵魂作对的罪孽。事实上，这种罪孽的出现仅仅是让那些实际上一直是盲目的东西变得明白起来，因为不仅文化产品的生产，而且还有文化产品的接受，都已经被价值规律所统摄。不过，这种指责在这样的意义上也有道理：因为直到现在，这种重新吸收的过程是以功利主义的方式进行的。功利主义不过是肯定文化的对应面，

---

① 《劳动 控制与塑造》，第 201 页。

② H·李凯尔特：《生命价值与文化价值》，载《逻各斯》II，1911—1912 年，第 154 页。

其功利概念的含义，不过是那个把读书之乐看作不可避免的代价（即作为必要的生活方式和娱乐）的商人之见。幸福在一开始就参照它的功用性而被算计了，就象把获取利润的机会和危险与开销放在一起去掂量一样。因此，这种幸福便轻易地被整合到这个社会的经济原则中。在功利主义中，个体的利益总是牵连着既存秩序的根本利益。他的幸福是无害的，而且，在极权国家中，即使在组织闲暇的时候，这种无害性也保存着。任何允许产生快乐的地方都被组织起来。抒情的田园、周日寻欢的场所，皆被改建为训练场；小资产阶级的郊游野趣被互相窥视所代替。无害性滋生了对其自身的否定。

从现存秩序的利益出发，真正取消肯定文化必定会出现乌托邦，因为它超越了文化被樊圄其中的社会整体。只要西方思想中文化的含义已经是指肯定文化，那么，取消其肯定的性质看来就会取消文化本身。就文化业已变成有可能完满但实际上不会完满的渴望和本能看，它将失去它的对象。那种认为文化在今天已不必要的论断包含着一种能动的、进步的因素。在极权国家中，只有这种文化的对象的缺乏，才从知觉而不是从满足中得出这样的结论：即在当下情境下，即使保持寻求满足的欲望的生气，也是危险的。当文化达到维护满足本身而不再纯属是欲望的地步时，它就不再会在具有肯定性质的内容中完成这一点了。那时，“感恩戴德”也许真会成为它的本质，就象尼采谈及所有美妙和伟大的艺术时所说的一样。① 当美不再表现为现实的幻象而是作为现实本身和现实的快慰而展现时，它将会开掘出

① 尼采：《全集》，Ⅷ，第50页。

一种崭新的内蕴。这种潜能的先兆，在古希腊雕像那种毫无造作的姿态中，在莫扎特或晚期贝多芬的音乐中，都可以体验到。不过，或许美和它的快慰一点也不会移交给艺术，或许艺术本身将不再具有对象。对普通人来说，它已被禁闭在博物馆中至少达一世纪之久。博物馆是最合适的地方，在这个地方，个人可以在心中产生与现实的游离感；在这个地方，他可以得到被提升到更具尊严的世界的慰藉——但这种体验既受特定环境，又受倏忽逝去之时间的限制。这种"博物馆式"的性质，还表现在拘泥地看待古典东西，在这里，仅仅用尊严就足以熄灭所有爆炸性因素。因而，对古典作家或思想家所从事或所述说的东西，并不必看得过于认真，因为它们属于另一世界，所以不会与这个世界发生冲突。极权国家对文化成就的抨击，包含着一些正确的认识。但是，当它反对"教育的古怪形式"时，它不过是想用更现代的东西取代陈旧肯定方法。

任何试图勾勒出肯定文化之形象的努力，都与对天国的根深蒂固的成见相左。最好是接受这种成见，而不是接受那个涉及到把这个尘世改造为巨大的联合核心的成见，而这似乎植根于一些文化理论。人们谈论着"文化价值的普遍扩散"，谈论着"民族的所有成员对文化福祇的权利"，谈论着"提高国民物质、精神和伦理的文化水平。"① 然而，所有这些都仅仅是从冲突文化的意识形态推及另一种生活的意识形式；从其必然性中构织出一种崭新的美德。当考茨基② 谈到"行将到来的幸福"时，他的含义首先是指"科学工作的辉煌成就"，以及"在科学及艺术、

① 1921年《德国社会民主党纲领》，和1866年《萨克逊民众党纲领》。

② 考茨基（1854—1938）：德国社会民主党领导人之一。——译注

自然、体育、游戏领域中富有同情心的快乐。"① "迄今为止以文化方式创造出的任何东西都应……符合大众的意愿",而他们的工作便是"为了他们自己而征服这整个文化"。② 这不过是意味着要说服大众服从由"整个文化"所肯定的社会秩序。这一看法忽略了主要的观点:消除这个文化。天国观念的错误并不在于在它中间有原始的、唯物论的因素,而在于它的永恒性。只要世界变幻无常,就会存在足够的冲突、忧伤和苦难,以及对田园诗式图景的摧残;只要存在着必然性的王国,就会有足够的需求。即使是一种非肯定性的文化,也将承载变幻无常和必要性,如火山口上的舞姿、冷酷的笑容、死神面前的调情。只要这是真的,那么,生命的再生产仍将涉及文化的再生产:铸造尚未完满的渴望和尚未满足的本能。在肯定文化中,克制与个人的外在堕落,与他向恶劣现实秩序的屈从相联系。人们同短暂生命的斗争,并未解放出感性而是使它贬值,而且,这场斗争只有在这种贬值的基础上才是可能的。这种不幸福不是形而上的,它是非理性的社会组织的产物。通过取消肯定文化,这种社会组织的消亡将不会取消个性而是实现它;进而,"如果我们要永远幸福,那么,除宏扬文化外,我们别无他途。"③

① 卡尔·考茨基:《唯物史观》,柏林,1927年,Ⅱ,第819、837页。

② 同上书,第824页。

③ 尼采:《全集》,XI,第241页。

二、审美层面*

我们可以清楚地看到，审美层面上不能确证现实原则① 的合法性，就象作为建成这个王国的心灵能力的想象力一样，在根本上是"非现实的东西"：它始终保持着避开现实原则的自由，而这是以它在现实中毫无成效为代价的。审美价值可以作为文化的装饰和水准，或作为私人的癖好而在生活中发挥作用，但是，靠这些价值"生活"，却只是天才们的权利，或不合时宜的艺术家的标志。在组成施行原则世界的理论理性和实践理性的法庭面前，同审美相关的实存物站在被告席上。可是，我们将要揭示，对美学的这种看法，是人们对不利于施行原则的真理和内容，施以"文化压抑"的结果。我们试图通过重温"审美"一词的原初意义和功能，在理论上解除这种压抑。这项工作涉及到论证快感、感受、美、真理、艺术、以及自由这些东西之间的内在联系。这种联系，可以在"埃斯特惕克"(aesthetic，审美) 这个词的哲学历史演化中被揭示出来。在哲学史上，该词旨在这样的王国：这个王国在自由的现实中保留着感官的真理与和谐性，保留着人的"低级"和"高级"的能力——无论是感性的还是理智的，无论是

---

* 本文译自马尔库塞：《爱欲与文明——对弗洛伊德的哲学考察》(《Eros and Civilization——A Philosophical Inquiry into Freud》)一书第九章，波士顿灯塔出版社，1966年版。

① 参见《审美之维》中对"现实原则"的译注。——译注

快感的还是理性的。我们将把讨论的范围，限制在"埃斯特惕克"这个词的意义得以确定的那个时期：即十八世纪的后几十年。

在康德哲学中，主体与客体的基本对立，反映在各种心灵能力的诸种二律背反中，这就是感性与理智（知性）．欲望与认知、实践理性与理论理性。[①] 实践理性在为道德目的本身给予的道德律之下建构起自由；理论理性在因果律之下建构出自然。自然的领域完全不同于自由的领域：任何主体的自律都打不进因果律的领域，而且，任何感性材料都不能够决定主体的自律（否则主体就不会自由）。然而，主体的自律仍会在客观现实中具有某种"效果"，并且，主体为自已确立的目标必须是真实的东西。因而，自然的王国必定会"感受到"自由的立法；在两者相会的地方，必定存在着一个调解者的层面；在理论理性与实践理性之间，必有"第三种能力"允执其中。这种能力，促使自然的王国向自由的王国"过渡"，并将低级的能力和高级的能力联系起来，将欲望的能力和知识的能力联系起来。[②] 这个第三能力，即是判断的能力。心灵的这种三分法，构成了最基本的背反：理论理性（知性）提供着认知的先验原则，实践理性提供着欲望（意志）的先验原则，而判断力，借助于对快乐和痛楚的感受，介于这二者之间作为中介。当与快感结合时，判断是审美的；而这种判断的运用领域，便是艺术。

这就是以非常简要的形式，对康德在其《判断力批判》的导言中，对审美功用的经典推论所作的描述。康德的论述之所以

---

① 这些并不是那种可以合并的对子，它们指称着不同的概念领域：即一般的心灵能力、认知能力、以及它们的应用范围。

② 康德：《判断力批判》，J·H·贝尔纳德英译本，第16页。

暧昧不明，在很大程度上出于这样的原因：这就是，在“审美”的原初意义（即与感官有关的意义）中，又溶入了新的意蕴（即与美本身有关，尤其与艺术有关的意义）。这种给审美一词赋予新意的情形，在康德所处的时代里，取得了全面的胜利。虽然康德企图重新把握未曾压抑的内容的努力，被湮没在他的先验方法设定的僵死的界限中，但是，他的思想，仍为理解审美之维的完满范围，提供出最好的向导。

在《判断力批判》中，审美之维以及与之相应的快感，并不仅仅作为心灵的第三个层面和能力，而是作为它的核心，作为自然借以与自由产生感应，与自律具有必然联系的媒介。在此媒介的调解中，审美功用是一种“象征的”功用。《判断力批判》中著名的第59节的标题是：“论美作为道德性的象征”。在康德的体系中，道德性是自由的王国，实践理性在自身给予的法则引导下实现于这个王国中。美作为这个领域的象征，就在于美直观地显现出自由的现实。既然自由是一个没有任何感知能与之对应的理念，美的这种显现只能是“间接的”，即类似象征的东西。我们现在想去阐释一下这个奇特类比的根据。这个根据，同是审美功用借以连接感性的低级能力与道德的根据。在此之前，我们想重温一下使审美问题变得如此尖锐的背景。

我们对现存现实原则的特定历史性质的界定，导致了重新考察弗洛伊德关于它的普遍适用性的那些观点。我们从废除由文明强加的压抑控制的历史可能性角度，询问了现实原则的适用性。文明的这个成果本身，似乎使施行原则失去了效力，使压抑的运用本能成为过时的东西。但是，建立在施行原则成果基础上的非压抑的文明观念，却遇到了这样的驳论：即本能的解放（进而导致全面的解放）会摧毁文明本身，因为后者的维护只能

凭借克制和劳苦(劳动)——换言之，只能通过对本能能量的压抑性运用。摆脱了这些限制，人的存在就既没有工作也没有秩序，他遂会重新坠入自然，这就会毁掉文化。为回击这些驳话，我想起用某些想象的类型。它们不同于压抑的生产性中的文化使者，而表现出创造性的感受性。这些类型，表现出人和自然的完满，这种完满并非经过控制和剥削，而是通过内在的本能力量的释放。我们因此就给自己设定了“证实”这些象征的工作——就是说，展示出它们超越了施行原则而作为现实原则的象征的真理价值。我们认为，富有代表性的俄耳甫斯① 和那喀索斯形象② 的内涵，便是人与自然在审美态度中的爱的和谐(统一)。在该统一中，秩序即是美而工作即游戏。下一步，就是去消除那种把审美态度歪曲为不合时宜的艺术家的或博物馆中的那种非现实的氛围。以此目的作为指导思想，我们想从哲学的论据出发，去重新把握审美之维上的完整内容。在康德的哲学中，我们发现审美之维在感性和道德性——即人类存在的两极之间，占据着中心地位。假如这可以成立，那么，审美之维，必定包含对这两个王国都适用的原则。

对审美之维的基本经验，是感性的而不是概念的。审美直觉根本上说是直观的，而不是理念的。③ 感性的本质是“接受

① 俄耳甫斯：希腊神话传说中的诗人与歌手，善弹竖琴。琴声可使猛兽俯首、顽石点头。——译注

② 那喀索斯：希腊神话传说中孤影自怜的美少年。死后变成水仙花。——译注

③ 以下的讨论只是康德论证中决定性步骤的简明扼要。对两种基本的认知能力(感性和知性)的假设与这样三种能力(感性、想象、统觉)之间的非常复杂的关系，在这里不可能讨论。在《纯粹理性批判》中的先验感性论(美学 Aesthetic——译注)与《判断力批判》中的审美(感性论)功用之间的关系，在这里也不可能讨论。海

性”，即一种由外界对象刺激后的认知。正是借助这种与感性的内在关联，审美功用获得其中心地位。审美知觉由快感所伴随。④这种快感生于对对象的纯形式的知觉，而不计其“内容”和其(内在和外在的)“目的”。以其纯形式表现出来的对象即是“美的”。这种表现是想象力的运作(或毋宁说是游戏)。作为想象力，审美知觉既是感性的又不完全是感性的（它是“第三种”基本能力)：它给予快感，因而它在根本上是主观的；但就该快感是由对象本身的纯形式构成，它又伴随着必然的和普遍的审美知觉——对每一个感受主体都适用。审美想象力虽然是感性的并因而是被动的，但它却是创造性的：在其自身的自由综合中，它建构起“美”。在审美想象中，感性为客观的秩序，创造出普遍适用的原则。

界定这种秩序的两个范畴为：“无目的的合目的性”和“无法则的法则性。”⑤除在康德框架中的意义外，它们还包容了真正非压抑秩序的本质。第一个说法界定了美的结构，第二个说法界定了自由的结构。它们共同的特点，则在于高扬了在自由游戏中人和自然释放出的潜能。康德只把这些范畴当成心灵的过程去论述。但是，他的理论对其同代人的影响，远远超出他先验哲学构制的藩篱。《判断力批判》出版不久，席勒就从康德的思想

德格尔第一次揭示出康德体系中审美功能(感性论)的核心作用。参见他的《康德和形而上学问题》一书。关于那些基本认知功能之间的关系，尤其应参见该书（指《爱欲与文明》——译注)第31页之后，129页之后。

④ 以下依据《判断力批判》，导言，第七节，第29页以后。

⑤ 该句德语为“Zweckmärsigkeit ohne Zweck; Gesttzmässigkeit ohne Gesetz。”《判断力批判》，第十六—十七节、第二十二节。

中，发现了一种崭新文明模式的思想。

在康德看来，“无目的的合目的性”（形式的目的性）是对象以审美显现表现自身的形式。无论对象是什么（物体或花朵，动物或人），它都不是以其有用性、不是以遵从任何它可能屈从的目的、也不是以“内在的”终极性和完满性的方式被表现和被判定的。在审美的想象中，对象的显现反而摆脱了所有这些关系和属性，作为自由存在本身而显现的。那种对象在其中如是“给予”的经验，完全不同于日常的或科学的经验。对象与理论理性和实践理性之间的所有联系，都被阻隔或悬置起来。这种使对象进入其“自由”存在中的经验，即是想象的自由游戏的活动。① 主体和客体在新的意义上成为自由的。从这种对存在态度的剧烈变革中，产生出一种新的快感性质，即由对象在其中展示自己的形式所产生的快感。其“纯粹形式”的含义是“杂多的统一”，即按其自身规律活动的各组成部分和关系的和谐一致，也就是对象的“此在”或它的实存的纯粹显现。这就是美的显现。想象的出现与知性的认知观念相一致，这种一致建立起心灵能力的和谐，它是对审美对象的自由和谐的愉悦反应。美的秩序产生于那个制约着想象游戏的秩序。这两种秩序都与法则相适应；然而法则是那些本身自由的法则，它们不是外界强加的，它们并不强求去达到任何特殊的目标和目的。它们是实存本身的纯形式。审美的“适应法则”，使自然和自由、快感和道德结合起来。审美判断

在涉及愉快或不快时是一个构成性原理。认识诸机能的协

① 参见赫尔曼·库尔亨《康德论想象力》一文，载胡塞尔编的《哲学和现象学研究年鉴》，第九卷，第478—479页。

> 调一致包含着愉快的根据，在这些机能的活动中，它们的自发性，使得自然的合目的性概念成为自由的概念领域和自然的概念领域之间的中介性环节……而这同时又促进了心灵对道德情感的接受。①

康德认为，审美之维是一中介，在这里感性和理智结合起来。中介有赖想象去完成，它是"第三种"心灵能力。另外，审美之维还是使自由和自然得以结合的中介。这个双重中介之所以成为必要，就在于文明的进步所创造的人的低级能力和高级能力之间日益加深的冲突——这种进步的取得，是通过将人的感性能力置于理性的统治之下，是通过为了社会需求，对它们的压抑使用。在审美之维，在感性和理性之间进行哲学调解的努力，因而就表现为去调和被压抑的现实原则撕裂的人类实存的两个领域。这种调合的作用是由审美能力行使的，它涉及到感性、涉及到感官。所以，审美的调和，意味着加强感性以反对理性的专制，而且在根本上说，甚至是呼唤把感性从理性的压抑统治中解放出来。

的确，在康德的理论的基础上，当审美功用成为文化哲学的中心课题时，它就被用来去展示一种非压抑的文明的原则，在此原则中，理性即感性，感性即理性。席勒在他主要是受《判断力批判》影响而作的《审美有书简》(1795年)一书中，就是想借助于审美功用的解放力量，达到重建文明的目的：审美功用被认为包含着一种崭新的现实原则的可能性。

传统西方思想的内在逻辑，促使席勒把新的现实原则，以及与之相适应的新的经验界定为"审美"。我们曾强调过，该词最

---

① 《判断力批判》，导论，第九节，第40—41页。

早被认为具有“与感官相联系”的含义，并强调过该词认知功能。在唯理论的统治下，感性的认知作用一直被弱化。当被划入压抑性的理性概念时，认知就成为“高级的”、非感性的心灵能力的最高关切，美学遂被纳入逻辑和形而上的玄思。作为“低级的”甚至“最低级的”能力的感性，最多只能为认知提供素材、原材料，以便让理智的高级能力去组织。审美功用的内容和适用性被削弱了。感性只在附属的认识论的位置上，得到了一点哲学的尊严；这些过程不适应于唯理论的认识论——也就是说，不适应那些超越材料的被动感受的领域——感性变得无家可归。在这些无家可归的内容和价值中最突出的是那些想象的东西：对不能直接“给予”的对象的自由的、创造性的、以及再生性的直观，即那种在对象“不在场”时表现它们的能力。① 这里，作为感性科学的美学，决不对应于概念知性科学的逻辑学。但是，在十八世纪中叶，美学却被当作一门新的哲学学科，作为艺术和美的理论：亚历山大·鲍姆嘉登② 创造了这个词的现代用法。这种从“与感官有关系”到“与美和艺术有关系”的意义变化，其意味已远不只是一个学术上的更新。

从该词的哲学历史看，“埃斯特惕克”(aesthetic)一词反映了对感性(因而对“肉体的”)认知过程的压抑对待。在这个历史中，作为一门独立学科的美学基础，抵御着理性的压抑规则。它努力去展示美学功用的中心地位以及把它作为存在的范畴建立起来，它激发出感性的内在真理的价值，使它们不再堕入占支配

---

① 康德的定义见《纯粹理性批判》，“先验感性论”，第二十四节。

② 鲍姆加登(1714—1762)：德国哲学家、美学家。创造“美学”一词的现代用法，使之成为哲学研究的一个学科。——译注

地位的现实原则之下。审美的学科具有一种与理性的秩序相对立的感性的秩序。当进入到文化的哲学时，这种观点，旨在于去解放感官：它不仅不会毁灭文明，而且会给文明以更坚实的基础，更加强固的内在潜能。借助于一种基本冲动的活动——即游戏冲动——审美功用将“废除强制。而且，在道德上和肉体上，把人引入自由之中。”它将使情感和快感与理性的理念协调，将取消“理性法则中的道德强制”，把“它们与感官的利益调合起来。”①

人们将反驳说：这种把哲学用语的感性（作为一种认知的心灵能力）与感官的自由等同起来的解释，仅仅是在玩弄词源上的模糊性，感性一词（sensuousness）的词根（sens），不可能解释感性的含义。在德语中，Sensuousness和Sensuality 仍然被译成同一个词：Sinnlichkeit。它既可以表达本能的快乐（尤其是性方面），也可以表现认知的感官——接受性和显现性（感觉）。这个双重含义，既保留在日常语言之中，也保留在哲学语言中，并且，该词也被用来表达美学的基础。这里，该词意指人的“低级”（“混杂的”、“暧昧的”）认知能力，以及“快感和不快的感受”——感觉加上情感。② 在席勒的《审美书简》中，他所强调的是审美功用的冲动、本能的性质。③ 这些思想，为崭新的美学理论，提供了基本材料。后者被认为是“感性认知的科学”——即“一种低级认知能力的逻辑。”④ 美学是逻辑的“胞妹”，并同时也是它

① 席勒：《审美书简、论文、及哲学通信》，J·魏斯翻译本，第66—67页。

② 亚里山大·鲍姆嘉登：《诺瓦利斯和波墨的哲学沉思》第二十五——二十六节。见阿伯特·里尔曼《A·O·鲍姆嘉登的美学》，第114页。

③ 席勒：《审美书简》，第四和第八封，以及整本《审美书简》。

④ 鲍姆嘉登：《美学》，伯哈德·波普编；见《A·G·鲍姆嘉登》第一节，还有第44页。《哲学沉思》第一一五节。

的补充。与理性控制的对立决定了这门新科学的性质："……不是理性，而是感性才是审美真理与谬误的构成物。那种感性所认识或能认识为真实的东西，美学也能作为真实的表现出来，即使理性拒绝承认它是真实的。"① 康德在他论述人本学的著述中指出："正象人们能够建立知性的普遍法则一样，人们也能够建立感性的普遍法则；也就是说，有一种感性的科学，即美学，和一门知性的科学，即逻辑。"② 感性的原则和真理给美学提供内容，而"美学的目标和目的则是感性认知的完善。这种完善就是美。"③ 这里已经前进了一步，即把感性科学或美学，转化为艺术的科学，把感性的秩序转化为艺术的秩序。

一个基本术语的语源学命运，很难说是偶然的。从感性到感受性(感性认知)再到艺术(美学)的概念发展背后，什么是实在的东西呢？这就是感受性，即那个中介性调节概念，它赋予感官以认知的源泉和机能的含义。但感官并不是包容一切的东西，更不是首要的认知机能。它们的认识功能与它们的欲求功能（感性)，是同时俱在的。它们是性感的，因而它们受制于快乐原则。从这种认知和欲求功用的融合中，产生出感官认知中混杂的、低级的、被动的性质。这使得它不适应现实原则，除非它屈从于理性或理智的概念活动，或者被这些活动所构造。只要哲学仍接受现实原则的规则和价值，感性欲摆脱理性控制的要求，在哲学中就不会有其位置。经过重大变形后，它只有在艺术理论中找到了自己的避难所。艺术的真理就是通过自己与理性的和解，去

① 鲍姆嘉登：《美学》，第 42 页。

② 同上书，第 57 页。

③ 同上书，第一卷(法兰克福，1750 年版)，第十四节。

解放感性：这是古典唯心主义美学的核心思想。在艺术中，

> ……思想被材料化了，而所用的材料不是由这思想自外来决定，而是本身自由的存在着；这就是说，自然的、感性的事物以及情感之类东西本身具有尺度、目的和和谐，而知觉与情感也被提升到具有心灵的普遍性，思想不仅打消了它对自然的敌意，而且从自然里得到欢欣；这样，情感、快感和欣赏就有了存在的理由而得到认可，所以自然与自由、感性与理性都在一个统一体中找到了它的保证和满足。①

艺术向占支配地位的理性原则发起挑战：在展现感性的秩序时，它激发出被禁忌的逻辑——即与压抑的逻辑相对的满足的逻辑。在升华了的审美形式后面，反升华的内容展现出来：艺术对快乐原则的许诺。② 对艺术的爱欲根基的考察，精神分析学起了很大作用。不过，这些根基与其说存在于艺术家，不如说存在于艺术的创作和功用。审美形式是感性形式，是由感性秩序构成的。如果感官认知的"完善"被界定为美，那么，这个定义仍保留着与本能满足的内在联系，审美快感仍是一种快感。但是感性的本源是"被压入的"，而且满足是在对象的纯形式中。作为审美价值，感觉的非概念的真理得以被认可，而挣脱现实原则获得的自由被看作是创造性想象力的"自由游戏"。这里，具有完全不同的标准的现实被承认。不过，既然这个作为他者的"自由的"现实被赋予艺术，以及对它的经验被认为是审美态度，那么，它就不是介入性的，并不要求人类实存介入到生活的寻常方式中去；它是"非现实的"。

---

① 黑格尔：《美学》，F·P·B·奥斯玛东英译本，第一卷，第83页。

② 参见O·兰克：《游戏冲动和审美快感》，载《艺术和艺术家》。

席勒试图取消审美功用的升华，是以康德思想为出发点的：因为在康德看来，只有想象力成为心灵的核心能力，只有美成为“人性的必要条件”①时，审美功用才能在重构文明中起到决定性的作用。在席勒从事写作的时期，这种重构的需求，似乎已昭然若揭。赫尔德②和席勒，黑格尔和诺瓦利斯③几乎都以同样的语言，发展着异化概念。随着工业社会开始定形于施行原则的规则下，其内在的否定性遂浸润到哲学的分析中：

享受与劳动脱节、手段与目的脱节、努力与报酬脱节。永远束缚在整体中一个孤零零的断片上，人也就把自己变成一个断片了。耳朵里所听到的永远是由他推动的机器轮盘的那种单调乏味的嘈杂声，人就无法发展他生存的和谐，他不是把人性印刻到他的自然（本性）中去，而是把自己仅仅变成他的职业和科学知识的一种标志。④

既然正是文明本身“给现代人这种伤痛”，那么，只有新的文明型式才能医治它。该伤痛产生于人类实存的两极层面之间的对抗关系。席勒以一系列成双成对的概念，描述出这个对抗：感性与理性、质料与形式（精神）、自然与自由、特殊与普遍。两个层面中的每一方，都受制于一种基本冲动：即“感性冲动”和“形式冲动”。⑤前者在根本上是被动的、接受性的；后者是主动的、征服性的、控制性的。文化，即是由这两种冲动的结合和相互作用构成的。而在已成的文明中，它们的关系是对抗的：并没有通

---

① 席勒：《审美书简》，第46页。

② 赫尔德（1744—1803）：德国哲学家，浪漫主义运动先驱。——译注

③ 诺瓦利斯（1772—1801）：德国早期浪漫派诗人。——译注

④ 席勒：《审美书简》，第22页。

⑤ 同上书，第53页。

过使感性理性化和理性感性化而调合这两种冲突，文明反而把感性归属于理性，以致于前者若要重新确证自身，就得以破坏性或"蒙昧的"形式表现出来；而理性的专制却使得感性贫瘠化、野蛮化。假如人类的潜能要自由地实现自身，那么，冲突就必须被和解。既然只有冲动才具有在根本上影响人类实存的永久性力量，那么，这两个冲突之间的和解，就必定是第三个冲动的工作了。席勒把这个第三调解性的冲动，界定为游戏冲动，它的对象是美，它的目的是自由。我们现在试图把席勒观点的完整内容与那种局限在传统美学范围内的仁爱式的审美方式区别开来。

我们寻求的是一种"政治的"问题的解决：将人从非人的存在条件中解放出来。席勒认为，为了解决政治问题，"人们必须通过美学这条路，因为正是美导致自由。"游戏冲动是这个解放的载体。这种冲动，并非旨在"同"某物嬉戏，毋宁说，它是生活本身的游戏，它超越了匮乏和外在的强制，它是没有恐惧和烦恼的实存的显现，因而就是自由本身的显现。只有当人从外在和内在的、肉体和道德的束缚中解脱出来，即只有当他既不被法则也不被需求约束后①，他才是自由的。但是，这种强制的约束正是现实。在严格的意义上说，自由就是从现存现实中摆脱出来的自由：当"现实失去其严厉性"，和当其必然性"变得无足轻重"时，② 人就自由了。"最愚蠢和最聪明的人之间都具有某些共同性，这就在于，他们都只追寻真实的(实在的)东西；"可是，这种对实在的东西追求和执著"都只是匮乏的需求的结果"。相反，"对现实无所谓"而专注于"显现"(展现、现象)，却是摆脱匮乏性需

① 席勒：《审美书简》，第70—71页，96页。

② 同上书，第71页。

求的自由的象征，而且，是人性的“一种真正的发展。”① 在一个真正具有人性的文明中，人类实存将会是游戏而不是劳苦，人将生活于显现而不是需求之中。

这些观点，代表了最先进的思想水平的一部分。人们必须认识到，从我们所说的现实中解放出来，并非是超验的、“内在的”、或者仅仅是理智上的自由（象席勒明白强调的那样②），而是在现实之中的自由。那种“失去其严酷性的”现实是欲望和需求的非人性的现实，而且，当欲望和需求在没有异化劳动的条件下得到满足后，它就失去了它的严酷性。那时，人将会自由地“运用”（游戏）他的能力和潜能，运用自然的潜能；而且，也只有“运用”（游戏）它们，人才是自由的。他的世界因而就显示出来了，而这个世界的秩序就是美的秩序。因为它是自由的实现，游戏就不仅仅属于束缚人的肉体和道德的现实了：“……人只能严肃地与惬意的、善良的、完满的东西打交道，但他却能与美游戏。”③ 如果游戏的王国是处于另一个压抑的世界中的装饰的、奢侈的、闲暇的王国，这种概括，就会成为不负责任的“唯美学论”。但是在这里，审美功用被看作是指导整个人类实存的原则，而且，只有当它成为“普遍的”，它才能做到这一点。审美文化以“在知觉和感受方式上的彻底革命”为前提。④ 而且，这场革命只有在物质和精神达到最高的成熟性时才有可能。仅当“需求的强制”被“充实自己的强制”取代后，人类实存才会被推入一个“其本身就是目的和手段的自由运动。”⑤ 从

① 席勒：《审美书简》，第130—131页。

② 同上书，第93、140、142页。

③ 同上书，第72页。

④ 同上书，第138页。

⑤ 同上书，第140页。

欲望必然造成的痛苦的动机和活动的压力中解放出来后，"人类将会重新获得一种自由，以成为他应当所是的那种东西。"① 然而，"应当"所是的东西就是自由本身：即自由地去游戏。激发出这个自由的心灵能力，是"想象"的能力。② 它勾勒并规划出所有存在物的潜能；当摆脱由强制的事物所造成的奴役后，它们作为"纯形式"显现出来。这样，它们就构成了一种它们本身的秩序：它们"依照美的规律而存在。"③

一旦它真正得到了作为文明原则的优势，游戏冲动就会在根本上改变现实。自然，客观世界，此时，首先就不是作为被人操纵的东西（如同在现存的文明中那样），而是作为"沉思的"对象而被人们体验着。④ 与这种在基本和建构性的经验中的变革相伴随，经验对象本身，也变革了：当从残暴的控制和掠夺中解放出来，而受制于游戏冲动的调整后，自然也会从其本身的粗野中解放出来，并且将自由地展示它的宝贵财富，这些财富无目的性的表达着"它的对象的内在生活的"形式，⑤ 与之相应的改变，遂会在主体世界发生。这里，审美经验同样将消除那种把人变成劳动工具的残暴的和剥削的生产性。但是，他不会退回到一种受苦受难的被动状态。他的实存仍然是主动的，然而"他所生产和占有的东西，不再需要带有奴役的痕迹以及为达到这个目的的可怕的构想"。⑥ 超越了欲求匮乏和枯燥烦恼后，人类活动

---

① 席勒：《审美书简》，第100页。

② 同上书，第133页。

③ 同上书，第111页。

④ 同上书，第115、123页。

⑤ 同上书，第114页。

⑥ 同上书，第142—143页。

就成为显示——即各种潜能的自由显现。

在此问题上，席勒观点中的爆炸性性质就昭然若揭了。他诊断出文明的病症就在于人类的两种基本冲动（感性的冲动与形式的冲动）之间的对立，以及对这种对立的残暴"解决"：以理性压抑的专制既存体制去压倒感性。所以，对立着的冲突的和解，就涉及到取消这个专制——也就是说，恢复感性的权利。自由应当在感性的解放中而不是理性中去寻找。自由在于认识到"高级"能力的局限性而注重"低级"能力。换言之，拯救文明将包括废除文明强加于感性的那些压抑控制。而这些正是《审美书简》所欲阐发的义理。它的目的，在于把道德建立在感性基础上，①理性的规律必须同感官的兴趣相协调，②占统治地位的形式冲动必须被限定："感性必须胜利地保住它的领地，抵抗那种精神通过其攻击性的活动而随时可能会施于它的暴行。"③无疑，假如自由要成为文明的指导原则，那么，不仅仅理性，而且"感性冲动"也需要一种限制性的变形。感性能量的多余释放应适应于自由的普遍秩序。不过，无论施于感性冲动上的秩序将会是什么，其本身都必须是"自由的施行"。④自由的个体本身必须表现出个体与普遍满足的和谐。在一个真正自由的文明中，所有的法则都是个体自身给予的："由自由给予的自由是审美状态中的一个普遍法则。"⑤在一个真正自由的文明中，"整体的意志"

① 席勒：《审美书简》，第10页。魏斯把"sinnliche"不是译成"感性的"，而是译成"可感的"。

② 同上书，第67页。

③ 同上书，第63页。

④ 同上书，第63页。

⑤ 同上书，第145页。

只有“通过个体的本性”① 才能实现。秩序只有在它建立在和维系于个体的自由满足的基础上时，才是自由的。

但是，永恒满足的死敌是“时间”，即内在的有限性、即所有条件的根本。因而，完整的人类解放概念，就必然包含与时间斗争的前景。我们曾看到，俄耳甫斯和那喀索斯这两个形象象征着对流逝的反抗，即竭力去抓住时间的流逝——这就是快乐原则的保守本性。如果“审美状态”的确是自由的状态，那么，它必会彻底战胜时间的破坏进程。只有这样，才是非压抑文明的征兆。因此，席勒赋予解放性的游戏冲动以“在时间中取消时间”的功用，即让存在与生成、变化与同一达成和解。② 在此工作中，把人类的进步弘扬到更高的文化形式。

席勒著作中占主导地位的理想的和审美的升华，并没有损害其激进的意蕴。容格看到了这些意蕴并且理所当然地被它们所震撼。他警告说：游戏冲动的规则将会导致一种“压抑的释放”，这种释放遂会造成“对迄今所取得的所有最高价值的鄙弃”，以及“文化的灾难”，质言之，造成“蒙昧主义”。③ 席勒本人很明显并不倾向于象容格那样把压抑的文化与文化本身相等同，他似乎想接受容格所说的毁灭的危险以及价值的贬低，只要这样能够导致更高的文化就行。他完全知道，在其开初的自由显现中，游戏冲动“将很难被承认”，因为感性冲动将不断地插入它“粗野的欲望”。不过，他相信这种“蒙昧”的爆发随着新文化的发展将失去效力，而且，仅仅一次“飞跃”，就能使旧的文化过渡到

---

① 席勒：《审美书简》，第 145 页。

② 同上书，第 65 页。

③ 容格：《心理类型》，H·哥德温·伯恩斯英译本，第 135 页。

新的文化。他自己并不关心这个“飞跃”是否会涉及到的社会结构中的剧烈变动。这些变动，已超出了观念哲学所允许的范围。但是，向着非压抑秩序变化的方向，在他的美学思想中却清楚地指出了。

如果我们集中席勒思想的主要内容，我们看到：

（1）把劳苦（劳动）转化成游戏，把压抑的生产性转化为“显现”——必须把征服欲望（匮乏）作为文明的决定性因素。①

（2）感性（感性冲动）的自我升华和理性（形式冲动）的反升华，以便调合两个根本对立的冲动。

（3）征服时间，因为时间是持久满足的破坏性力量。

这些内容，在实际中，就是在现实原则和快乐原则之间调和的那些因素。我们不禁想起在游戏和显现中归功于想象的那种建构性作用：想象保存着那些一直摆脱着现实原则压抑的心灵过程的目标；在其审美的功用中，它们可以被纳入成熟的文明的意识理性中。游戏冲动，就代表了两种对立的心灵过程和原则的共同水准。

此外，另一种内容，还将俄耳甫斯和那喀索斯形象与审美哲学连接在一起：即主体和客体世界、人类和自然在其中达到和谐的非压抑秩序。俄耳甫斯象征的核心，在于一个唱歌的神祇，他的生命就是战胜死亡并且解放自然，直至强制和强制性的东西将动物和非动物的美和游戏形式释放出来。这样，它们就不再

---

① 试图在生物学基础上以游戏的方式界定人类自由，近来由吉斯塔夫·巴莱在《论自由的源泉和基础》一书提出，特别是在该书的第29、71、73—75页。……巴莱的自由概念与席勒的自由概念接近，但席勒进步的地方却是巴莱退步的地方。席勒的游戏的自由是本能解放的结果，而巴莱的自由却是“与本能相对立的相对的自由”（第94页），即抵抗本能需求的自由。

竭力于欲求"那种尚未达到的东西"，① 并摆脱了恐惧和桎梏——因而达到自由本身。那喀索斯的沉思强使爱欲中的所有活动屈从于美，屈从于他的实存与自然的不可分割的统一。同样，审美哲学把非压抑的秩序看成是这样的东西：于人中的自然和外在于人类的自然，自由地感应着显现和美的法则。

非压抑的秩序，根本上是一种"充实"的秩序：必要的强制是由"过剩"而不是需求产生的。只有"充实"的秩序才与自由相适应。在此，观念论和[illegible]的文化批判殊途同归。二者都同意非压抑秩序只有在文[illegible]的成熟性时，即当在最少的时间中用最少的物质精神消耗满足所有的基本需求时，才有可能实现。放弃掉那种与施行原则相联系的自由观念后，它们保存了作为实存的新的方式的自由；这种新的实存，将出现在实存需求得以普遍满足的基础上。自由的王国被展现为超越了必然王国：自由并不在"生存斗争"之中而是在其外。生活必需品的占有和获得是一个自由的社会的前提，而不是它的内容。必然的王国、劳动的王国不是自由的王国，因而，人类实存在这些领域中，还受制于那些不是他们本身的并且不让他们能力和欲望自由游戏的目标。这个领域的最适合的条件因而还取决于理性而非自由——即是说，还不是这样的组织生产和分配，以致于只花最少的时间生产社会所有成员的必需品。必要劳动在根本上是非人的、机械的、和日复一日的琐碎活动的系统；在此系统中，个体不可能成为自身的价值和目的。合理地看，社会劳动的系统最好被组织得节省更多的时间和空间，以便发展外在于必要的压抑性工作世界的个体性。作为文明原则的游戏和显现，意味

① 里尔克语。德文原文为"…um ein endlich noch Erreichtes"。

着不仅要改变劳动，而且还要把它完全附属于人和自然自由地发展其潜能。游戏和显现的观念现在就完全揭示出它们与生产性和实行性价值的距离：游戏是非生产性和非实用性的，正因为它放弃了劳动和闲暇的那些压抑和剥削的特征；它与现实"只是游戏"而已。然而，它同时也放弃了它们崇高的特点——它们的"高级价值"。理性的反升华不仅在自由文化的诞生中是一个根本的过程，而且，对感性自身的升华也是一个根本的过程。在控制的现存体制中，理性的压抑结[illegible]能力的压抑组织相得益彰，互相维护。照弗洛[illegible]德就是压抑本能的道德；后者的解放意味着"贬低"前者。但是，这种对高级价值的贬低，将使它们回到它们由之疏离出去的人的实存的结构中去，而这个重新结合或许会改变这个结构本身。如果高级的价值失去其疏远性、以及它们与低级能力的脱离和对立，那么，后者或许会更自由地与文化产生感情。

三、对不幸意识的征服：压抑的反升华*

在讨论了发达工业社会的政治整合，即由增长着的技术生产力和扩展着的对人与自然的征服才可能换来的成就后，现在，我们回过头来看看在文化领域的相应整合。在这一章中，文学中的某些关键概念和意向及其它们的命运，将会揭示出技术合理性过程是如何侵蚀着“高级文化”中的对立因素和超越因素。它们实际上屈从于在当代社会的发达领域中占统治地位的反升华。

这个社会的成就和败绩使它的高级文化失却效力。对自律人格、对人性、对悲剧性和浪漫性情爱的赞颂，似乎变为社会发展落后阶段的理想。现在所发生的一切，并非是高级文化堕入大众文化，而是现实对这种文化的拒斥。现实超乎于它的文化。在今天，人类比文化英豪和半路神祇更有作为；他已经解决了许多不可能解决的问题。然而，他同时也背弃了希望和泯灭了真理，这些希望和真理曾保存在高级文化的升华中。无疑，高级文化总是与社会现实对立的，而只有少数有特权者才能享有它的福祇和代表它的理想。社会中对立的两个领域总是并行存在，

* 本文译自马尔库塞：《单维人》（《One Dimentional Man》）第三章。伦敦卢特列治与科根·保罗有限公司1964年出版。

高级文化总是乐于调解，而现实罕有被它的理想和它的真理所困扰。

今天的新特征在于：通过取消高级文化中对立的、异在的、和超越的因素——高级文化正是借这些东西建构起现实的另一维度——去抹平文化和社会现实之间的对抗。对两维度文化的这种侵蚀并不是产生于对“文化价值”的否弃和拒绝，而是产生于它们被全部吞并入现存秩序，产生于它们大规模被重建和被染指上。

事实上，它们被用作社会凝聚的工具。自由文学和艺术的杰出性、人性的理想、个体的忧伤和欢快、人格的完善，在东西方的竞争性搏斗中，都是重要的问题。它们对现存的共产主义形式颇有微词，而且它们终日被支配和被出卖。它们与出卖它们的社会相对立这个事实并未引起重视。就如人们知道或感到广告和政坛并非必然是真实和正当的东西，然又听信和阅读它们甚至让它们牵着鼻子一样，人们同时又接受传统价值并使它们成为自已的精神构制的组成部分。假如大众交往形式把艺术、政治和哲学与商业广告和谐地、而且通常是难以觉察地搅在一起，那么，这些交往形式遂把这些文化领域牵领到它们共同的标尺上——商品形式。灵魂的音乐也是生意的音乐。人们在其中注重的是交换价值，而不是真理的价值。它的核心是现存状况的合理化，而所有异在的合理性皆应向现存状况俯首。

当自由和完善这些伟大的词汇在屏幕、收音机和讲坛上被竞选领导人和政治家们宣告时，它们旋即成为毫无意义的音响，这些无意义的音响只有在宣传、实业、训练、娱乐的语境中才能获得其意义。这种把理想同化于现实已达到这样的程度，它说明现实已超乎理想之上。理想从灵魂或精神、或内在于人的升

华领域中被拉下来，被转变成一些操作性的术语和课题。这就是大众文化的进步因素。这种颠倒揭示出这样的事实：发达工业社会面临着理想物质化的可能性。这个社会的能力正逐渐消减着被升华的王国，而人的条件正是借助这个王国中去表现、去理想化、去起诉的。高级文化成为物质文化的一个组成部分。在这个转换中，它失却了它的很大一部分真理。

西方的高级文化——它的道德、美学和精神价值是工业社会仍然承认的——是一种不仅在编年史意义上，而且在功能意义上的前技术文化。它的合法性，是出于对这样一个世界的经验：这个世界不再存在而且不可挽回，因为在严格意义上说，技术社会剥夺了这个世界的合法性。另外，即便在资产阶级时期赋予它一些最经久不衰的系统阐述，它在很大程度上依然是封建文化。说它是封建的，并不仅仅是因为它局限于有特权的少数，也并非仅仅因为它内在的浪漫因素(我们即将讨论这一点)，还因为它的真诚作品中表现了整个实业和工业领域、与它的算计和谋划的秩序的一种自觉的、系统的异在化。

当这种资产阶级秩序在(诸如17世纪的荷兰画家；歌德的《威廉·迈斯特》；19世纪英国小说；托马斯·曼的)艺术和文学中找到其丰富的——甚或是肯定的——展现时，它仍然是这样一种秩序：这种秩序被与实业秩序不妥协地对抗着(起诉它和否弃它)的另一维度夺去光彩、打得粉碎、遭到拒斥。而在文学中，这另一维度并不表现在宗教、精神、道德英雄中(他们通常维护着现存秩序)，而毋宁是表现在艺术家、妓女、奸细、凶犯和被遗弃者、勇士、反抗诗人、魔鬼、愚顽这些不安分守己的人物身上——即那些挣不到钱，至少是不能以妥贴和正常的方式挣到

钱的人身上。

当然，这些人物在发达资产阶级社会的文学中并未消失，但他们是经过根本上的转变才存活下来的。荡妇、民族英雄、垮掉的一代、神经质的主妇、强盗、明星、具有超凡魅力的巨头，他们施展的功用，几乎不同于甚或对立于他们的文化先辈的功用。他们不再是另一生活方式的意向，而毋宁是同一生活的反常或型态，效力于对现存秩序的肯定，而不是否定。

的确，他们先辈的世界是一落后的前技术的世界，这个世界对不平等和劳苦心安理得，在这个世界中劳动依然是一种命定的不幸；但在这个世界中，人和自然还尚未当成事物和工具被组织起来，就其形式和态势的准则，就其文学和哲学的风格和词汇，这种过往的文化表现了一个天地的节奏和内涵：在这个天地中，峡谷与森林、乡村与小店、贵人与恶棍、沙龙与宫庭皆曾为被体验过的现实的一部分。在这种前技术文化的诗文与散文中，搏动着这样一些人的节奏：他们乘游或驾驭着四轮马车，他们有时间并有乐趣去思考、去冥想、去感受、去倾述。

这是一种时过境迁、已被超越的文化，唯有梦幻和孩童般的追忆能唤回它。但是，这种文化，就其某些决定因素看，也是一种后技术文化。它最先进的意向和境地似乎是要使它从被操纵了的舒坦和刺激之沉沦中复活起来；它们将继而追从意识，让它在技术进步的完臻中去获得其重生的可能性。它们是摆脱了生活现存形式的自由和自觉之异在化的表现；借助这种异在化，文学与艺术即使在为现实形式涂脂抹粉的时候也对抗着这些形式。

与马克思的(异化)概念(它表征着在资本主义社会中人与自身、以及与他的产品的关系)相比较，艺术异在化是对异化了

的生存的自觉超越——是一种“高层次”或中介了的异化。在资本主义文学和艺术中，与进步的世界的冲突、对实业秩序的否定、以及反资产阶级的因素，既不能归之于这个秩序在美学上的下贱，也不能归之于浪漫的反动——即对文明行将消逝的阶段的怀乡病式的奉献。“浪漫”，是一个恩赐的贬语，可轻意用来贬抑先锋派的地位，就象“腐败”一词往往更容易用作谴责正在消亡的文化的真正进步品性，而不是用作谴责现实的腐败因素。艺术异在化的传统意向的确是浪漫的，因为它们在美学上与发展着的社会势不两立；这种势不两立即它们真理之象征。它们在回忆中眷念和保存的东西与未来相关：即是那些能消融压抑它们的社会的令人鼓舞的意向。二十年代和三十年代杰出的超现实主义艺术和文学在它们倾覆和解放的功用中，仍然挽回了这些令人鼓舞的意向。随便举几个基本文学词汇里的例子，也许会表明这些意向的范围和亲缘，以及它们揭示出的维度：灵魂和精神和心灵；《绝对的寻求》；《恶之花》；《小妇人》；海上王国；《醉艇》和长腿诱饵；Ferne and Hermat；还有酒鬼、机器鬼、钱鬼；唐璜和罗密欧；建筑大师和当我们清醒的死去。

这些随意的例举表明它们属于一个失却了的维度。它的失去有效性并非是因为它们在文学上过时了；这些意向中的一部分与当代文学相关，并从其最先进的创作中复活。真正失去效力的东西是它们的倾覆力，它们的破坏性内容——它们的真理。在这种变化中，它们在日常生活中找到了自己的家园。精神文化的异在和异在化的作品成为习以为常的商品和差遣。它们大宗的再生产和消费仅仅是一种量的变化吗？即是说，仅仅是文化日益增长的欣赏、理解、民主化吗？

文学和艺术的真理总是理所当然地（假如真是理所当然的

话）被看作是一种“高级”秩序之真理，它不应当而且的确也未曾干扰实业的秩序。现时代已经变化的东西，是两种秩序及其真理之间的差异。社会的吸纳力通过同化艺术之维的对抗内容淘空了艺术之维。在文化领域中，崭新的极权主义正是以一种和谐无间的多元主义展露自身的；在这里，最具对立的作品和真理平安无事地共存于心平气和之中。

在这种文化的调合出现之前，文学和艺术在根本上是异在的，即它们维护和保护着对立——对分隔了的世界的不幸意识、挫败的可能性、未完成的希望、以及被背弃的承诺。它们是一种理性的、认知的力量，揭示着一种在现实中被压抑和被排斥着的人和自然的维度。

它们的真理处于尚未唤醒的幻象中，处在创造一个世界的执著中，在这个世界里，生命的恐惧被呼出进而被抑制——被认识所把握。这就是艺术杰作的奇迹；艺术杰作是悲剧，它要坚持到悲剧的最后、悲剧的结束——它的不可能的解决。让人的爱憎富于生机，让人的实存富于生机，即意味着挫败、退让、以及死亡。社会的罪恶，人为他自己造就的地狱，遂成为一种不可征服的宇宙力量。

现实的东西和可能的东西之间的紧张，被转化为一种不可解决的冲突，在这之中，调解要借助于作为形式的作品：这种形式即是作为“幸福的承诺”的美。在作品的形式中，现实的环境被放置在另一维度，在此，给定现实自身表现为当下的存在。因此，它宣示着它自身的真理，它的语言不再是欺骗、无知、屈从的语言。虚构对现实的东西直呼其名，它们的统治崩溃了。虚构倾覆了日常经验，揭示出它的支离破碎和虚伪。但是，艺术只是作为一种否定的力量才发挥其魔力。它只有在拒绝和否证现存

秩序的意向生气勃勃时，才能叙说它自身的语言。

福楼拜的《包法利夫人》之所以区别于当代文学中同样的悲伤爱情故事，是出于这样的事实：在女主角现实生活原型之粗卑的语汇中，仍然包含着她的想象，或者说，她阅读着仍然包含着这些想象的故事。她的焦虑是致命的；因为不存在精神分析家；不存在精神分析家是由于在她的世界中，精神分析家不能治愈她。她会把他作为毁灭她的杨村(Yonville)的秩序的一部分而拒绝他。她的故事的"悲剧"在于这个悲剧发生于中的社会是一个落后的社会，它的性道德尚未解放，而且心理学尚未化为惯常的行为。尚待出现的社会通过压抑她的问题而"解决"了她的问题。无疑，说她的悲剧或罗密欧与朱丽叶的悲剧在现代民主中已获解决是无稽之谈；同样，否定悲剧的历史性本质，也是无稽之谈。日益发展的技术性现实，不仅毁灭着传统形式，而且毁灭着艺术异在的基础本身——质言之，它旨在不仅使某些"风格"失去效力，而且使艺术的实质本身也失去效力。

当然，异在化并非艺术的唯一特质。对这个问题作一种分析、甚至一种陈述都超出了本书的范围；不过，为澄清问题，也许可以给出某些提示：经由文明的整个阶段，艺术似乎完全被整合入它的社会。埃及、希腊以及哥特艺术就是众所周知的例示。巴赫和莫扎特常被引以证明艺术的"肯定"方面。艺术在前技术文化和二维度文化中的地位，完全不同于一维度文明中的地位，但是，异在化，不仅是否定之艺术的特质，而且也是肯定之艺术的特质。

决定性的区别，并不在于快乐中创作的艺术与忧伤中创作的艺术之间、以及清醒与忧郁之间的心理学区别，而在于艺术的

东西与社会现实之间的区别。与社会现实的决裂，神奇或合理的冒犯，是那些即使最肯定的艺术都具有的根本性质；它还异在于它所供奉的公众本身。无论圣殿和教堂与生息在它们周遭的民众是如何的迫切和熟悉，它们依然令人敬畏和使人超拔地对立于奴仆、农人以及工匠的日常生活——也许甚至还对立于他们主人的日常生活。

无论礼仪化与否，艺术都包含着否定的合理性。在其先进的境地，它即是**大拒斥**——对现存本身的反抗。让人和事物出场、歌唱、作响、述说的方式，即是否弃、打碎、重建他们的实际生存的方式。但是，这种否定的方式称颂着它们栖身于中的对抗性社会。当脱离社会在其中再生产它自身和它的苦难的劳动领域后，由这些社会及其苦难创造的艺术，连同它全部真理，总是一种特权、一种幻象。

在此形式中，尽管全面的民主化和大众化，它经由十九世纪延续到二十世纪。这种异在性被称道于中的"高级文化"有其自身的章法和风格。沙龙、音乐厅、歌剧院、戏院，都旨在创造和激发现实的另一维度。它们的出席要求节日般的准备；它们切断和超越日常经验。

现在，保留在艺术异在性中的艺术与日常秩序的这种根本裂痕，也逐步地被发达技术社会所弥合。而在其弥合中，**大拒斥**本身被拒斥了。"另一维度"被吸纳入占支配地位的现实状况中，异在的作品本身被合并到这个社会，并作为对占支配地位的现实状况涂脂抹粉和心理分析的工具之组成部分。它们因而成为商品——它们卖给人、抚慰人、撩动人。

对大众文化左翼批评进行批评的新保守主义批评家，嘲笑把巴赫作为厨房的背景音乐而抗拒巴赫，嘲笑把柏拉图与黑格

尔、雪莱与波德莱尔、马克思与弗洛伊德看作杂货店的东西。相反，他们坚定地承认这样的事实：古典主义者已走出陵寝，再获新生；而且人们正好受到如此多的教养。的确，正是作为古典主义者回到生活，他们回到生活中便不完全是他们自身了；他们被剥夺了自己的对抗力，被剥夺了作为他们真理之维本身的异在。他们作品的意图和功用因而便根本改变了。如果说他们曾经与现实状况对立过，那么，这种对立在当今已被抹平。

但这种同化，历史地看，是不成熟的。它建立起文化的平等而同时又保存着控制。社会取消着封建贵族文化的皇权和特权，并且还连同它的内容。高雅艺术之超越性真理、生命和思想的美学仅仅适用于少数富贵和有教养的人这个事实，是压抑人的社会的错误。但是，这种错误的纠正，并非通过平装书、普及教育、密纹唱片、以及在戏院和音乐厅废除体面服饰。[①]文化的特权表现着自由的不公正，表现着意识形态与现实的对立，表现着精神与物质生产力的分离。但是，文化特权也提供一个受保护的王国：在其中，被禁忌的真理能够从抽象的正义中复活——远离压抑它们的社会。

现在，这种远离性被消除了——随它同去的还有冒犯和起诉。本文和音符依然如故，但距离被征服了，使得它们进入“另一星系的空间”。[②]艺术的异在化变为一种功用，这种功用宛如艺术在其中被演出的新剧院和新音乐厅的建筑。在这里，合理的东西和邪恶的东西仍然是不可分的。毋庸置疑，新的建筑当然

---

① 不要误解，从它们的发展看，平装书、普及教育、密纹唱片，实际上是一幸事。

② 斯若芬·高尔基语，《勋伯格F升小调四重奏》。参见阿多诺：《新音乐哲学》，图宾根，J·C·B·莫尔，1949年，第19页以下各页。

好些，就是说，比维多利亚时代那些奇形怪状的建筑更美、更实用；可是，它也更多地被"整合了"——文化中心成为商业中心、市政中心、政府中心的合适地方。控制有其自身的美学，而民主控制有其民主的美学。方便的是，几乎所有人弹指之间都可能拥有自己的高雅艺术：只要打开电器的旋纽、或只须步入他的杂货店。可是，在这种浸蚀中，他们遂成为塑造他们内涵的文化机器中的螺钉。

艺术的异在性，随同其他的否定方式一道，屈从于技术合理性的过程。假如这种变化被看作是技术过程的结果，那么，它就揭示出这种变化不可逆转性的深度和广度。当下这个发展阶段，按照适用于人和自然的实现的新的手段，重新界定着人和自然的可能性；而且，由这些手段看，前技术的意向失去了它们的力量。

它们的真理在很大程度上依赖于人和自然之不可包容与不可征服的维度，依赖于对组织和操纵施以严厉限制，依赖于抵挡着整合的"不可溶解的内核"。在完全发展了的工业社会，这个不可溶解的内核逐渐被技术合理性削减着。显然，对世界的物质改造，需要对它的符号、意向、观念进行精神的改造。显然，当城市、公路和国家公园取代了乡村、峡谷和森林时，当摩托艇穿越湖面、飞机刺破天空时——此时，这些领域便失去其作为具有质的差异的现实的性质，以及作为对立领域的性质。

既然对立是逻各斯的运作——即"是其所不是"与"是其所是"的遭遇——它就必定要有一交往的中介。为这种中介的斗争，或者不如说是反对把它纳入到君临一切的单维性中的斗争，展露于先锋派的努力中：这种努力欲创造出一种使得艺术真理重新成为可交往的异在性。

布莱希特曾为这些努力勾勒出理论基础。现存社会的整体性质使剧作家面临着这样的问题：是否有可能在舞台上展现当今世界——就是说，是否有可能以观众能够认识到剧作欲以传递的真理这样的方式展现它？布莱希特回答道：当今世界若要这般地表现出来，只有把当今世界表现为变动的主题①——即作为其本身要被否定掉的否定性状态。这是一个当被研习、领悟、践履的信条，但戏剧却是而且应当是供人娱乐、使人愉快的。不过，娱乐与研习并非是对立的，娱乐也许是研习之最富成效的方式。为教诲人以当代世界意识形态和物质帷幕之后的真相，为教诲人它怎样才能去变革，戏剧就必须打破观众与舞台上演出的事件的认同。需要的不是移情和感受，而是距离和反省。"异在效应"就是要产生这种分离；在这种分离中世界可以就其存在本身去认识。"日常生活的事物从不证自明的王国中被提升出来……"，②"那种'自然而然'的东西，必定会被看作是异乎寻常的东西。只有以这种方式，因果关系才揭示出它自身。"③

"异在效应"并非是外在强加于文学，毋宁说，它是文学对整体行为主义的本已回答——是拯救否定之合理性的企望，在这种企望中，杰出的文学的"保守派"，也与激进的行动者结为同盟。瓦莱里坚信诗的语言对否定性有不可逃避的义务，这种语言的诗行"倾述的仅仅是尚付厥如的事物。"④它们倾述的东西虽

---

① 布莱希特：《论戏剧文集》(柏林和法兰克福，舒尔康普，1957年)，第7、9页。

② 同上书，第76页。

③ 同上书，第63页。

④ 瓦莱里：《诗与思》，载《全集》，巴黎伽利玛尔出版社，1957年，第一卷，第1324页。

不存在，但却总是萦回于言谈和行为的现存天地，而作为这个天地之最禁忌的可能性——既非天国也非地狱，既非善也非恶，而仅仅是"幸福"。因此，诗意的语言倾述着这个世界的存在本身；在人和自然中可见、可触、可听的东西——而且还有那些尚未知、尚未听到和尚未触及的东西。

诗意的语言，在创造和推动展示尚付厥如的东西的中介时，就是一种认知的语言——不过是一种倾覆实证东西的认知。诗歌在其认知功能中，演示着思想的伟大任务：

"那种使并不存在的东西在我们心中生气勃勃的努力。"①

直呼"尚付厥如"的事物之名，就是打破现存事物的迷惑；另外，它是事物另一秩序对现存秩序的闯入——"一个世界的诞生"。②

为了表现出在同一世界中作为超越性的这另一个秩序，诗意语言要依靠日常语言中的超越性因素。另外，为保卫现存现实而进行的所有媒介的整体动员已将交往的媒介调并到这样的程度，以致超越性内容的交往在技术上变得不可能了。自马拉美以来萦绕着艺术家意识的幽灵——说出非物在语言的不可能性以及交往否定性的不可能性——已不再是一幽灵。它物质化了。

真正的先锋派文学作品交往出与交往本身的决裂。从兰波那里，然后是从达达主义和超现实主义那里，文学拒斥着言语本身的结构；这个言语结构，在整个文化史的演进中，曾连接着艺术和日常语言。命题系统（句子是它的意义单位）即是现实两维

① 《诗与思》，第1333页。

② 同上书，第1327页（并参照音乐的语言）。

度——交往和被交往——在其中相遇的媒介。最高雅的诗歌和最低劣的散文都具有这种表现媒介。因此，现代诗“摧毁着语言的关系，将言语拉回到语词的阶段。”①

语词拒绝句子的统一、明晰的规则，它冲开意义之尚未定形的结构，自身成为一“绝对的客体”，揭示出一个不可忍受、自我抛弃的天地——一个非连续体。这种对语言结构的倾覆意味着对自然经验的倾覆：

> 自然成为一坚实、可怖客体的非连续体，是因为这些对象只具有虚假的连续。没有人能找到一种特定于它们的意义、用法、差使。没有人能使它们去意味精神态势或用意，归根结底，就是说一种柔情……。这些语词作为对象但却没有连系，充满着它们爆炸力的暴虐。……这种诗意语词排斥人。在“现代性”中不存在诗意的人性：这种猛烈的言谈是一种恐怖的言谈，这意味着它并非让人与他人发生关系，而是让人与自然、天界、地狱、神祇、童性、疯狂、纯粹物质等这些最不具人性特征的意向发生关系。②
>
> 传统的艺术材料（意向、和谐、色彩）只是作为“引述”，作为在否弃的框架中过去了的意义的残余才重新显现出来。因此，超现实主义绘画就集聚了那些功能主义宣布为禁忌的东西，因为它背叛了作为物化现实和在合理性中非理性的现实。超现实主义重新挽回了功能主义在人身上否弃掉的东西；这种扭曲表明禁忌所欲以求的到底是什么东西。因此，超现实主义拯救出废弃的东西——一个五彩缤纷

① 罗兰·巴恩：《写作的零级阶段》，巴黎，1953年，第72页（重点号是我加的）。

② 同上书，第73页。

的影集，在这里，幸福的承诺升华出技术化了的世界拒绝向人类交付的东西。①

或者说，布莱希特之所以保留着内在于浪漫和伤感作品中的"幸福之承诺"（月光和蓝海；小夜曲和甜蜜的家；忠贞和爱恋），是由于把它变为政治的骚动。他作品中的人物唱吟着失去的乐园和难以忘怀的希冀（"亲爱的，你看见索奥上空的明月了吗？""然而总有一天，天空会变蓝的。""开初，总是安息日。""撑起八张风帆的航船。""蒙德，因为那里仍然存留着爱。"）——这些歌吟是残忍以及贪婪、掠夺、欺骗、谎言的歌吟。被欺骗者唱出他们的欺骗，但他们弄清着（或已弄清）它的原因；而且，它只有在弄清原因（以及怎样对付它们）的时候，它们才重新获得它们梦寐以求的真理。

在文学语言中重新挽回大拒斥的努力，经历着被吸纳进它们拒斥的东西中的命运。先锋派和"垮掉一代"，作为现代的古典派，都具有一种娱乐功用，这种功用不危及好心人的心安理得。这种吸纳被技术进步证明了：发达工业社会对苦难的削减使拒绝本身被拒绝。对高级文化的浸蚀是征服自然的一种副产品，而且是对贫困与日俱增的征服的副产品。

这个社会，在通过把滋生着的超越意向合并入它的无所不在的日常现实中进而使这些意向失去效力的同时，在一定程度上证明了不可解决的冲突正在成为可控制的东西——证明了悲剧和浪漫作品、原初的梦幻和忧烦正在适应技术的解决或取消。心理学家象他照料俄狄甫斯那样，照料着唐璜、罗密欧、哈姆雷特、浮士德——他医治他们。世界的统治者正在失去他们形而

① 阿多诺，《文学笔记》，柏林—法兰克福，舒尔康普，1958年，第160页。

上的特征，他们在电视、新闻发布会、议会、公众场合的抛头露面，很难适用于除广告剧①之外的戏剧；而他们行为的后果超出了戏剧的范围。

治愈非人性和不公正的妙方被合理组织化的科层制操纵着，而它的致命中心是显而不露的。灵魂不再包含那些不可能被清楚讨论分析并测验的秘密和渴望。孤独，这个维系个体与他的社会对峙或超越他的社会的条件本身，也在技术上变得不可能了。逻辑和语言分析推论出：古老的形而上问题是虚幻的问题；对事物"意义"的追寻能够被重新规定为对语词意义的追寻，并且现存的言语和行为天地可以为追寻的答案提供出完全充足的标准。

这是一个合理的天地，就其构制的纯粹份量和可能性来说，阻扼着任何脱逃。过去的高级文化就其与日常生活的现实的关系看，曾具有许多东西——对立的和涂脂抹粉的、抗议的和退隐的。但是，它也是自由王国的显现：对行为的拒绝。假如没有比这种拒绝更会令人满意的补偿，这种拒绝便不可能被阻扼。对对立面的征服和统一，这种在高级文化转化为大众文化中找寻其意识形态荣耀的现象，发生于日益增加着满足的物质基础之上。这也是那个纵容迅猛的**反升华**的基础。

艺术的异在性即升华。它创造出与现存**现实原则**不和解的条件的意向，但这种意向，作为文化的意向，变成可以容忍的、甚至是说教和功用的东西。现在这些意向的东西已失去效力，它

① 传奇中的革命英雄依然存在，他能否弃电视和报纸——他的世界是"尚未发达"的乡村。

被合并入厨房、办公室和商店，它对实业和嬉戏的商业性让步，在某种意义上，这些都是反升华——以直接的满足去代替间接的满足。但是，它是一种实际上产生于社会方面的"实力地位"的反升华，它比以前更容易被恩准，因为它的利益已成为它的公民的内在冲动，而且还因为它恩准的快慰推动着社会的凝聚和满足。

快乐原则吸纳着现实原则；性以社会建构的方式得到解放（或毋宁说是自由放任了）。这种观念意味着：存在着反升华的压抑方式。① 与之比较，升华了的冲动和目标在留意社会的禁忌时，包含着更多的偏离、更多的自由、更多的拒斥。乍一看，这种压抑的反升华的确活动于性的领域，在这里，如同在高级文化的反升华中一样，它作为技术现实的社会控制的副产品而发挥作用；这在拓展自由的同时却加剧着控制。反升华与技术社会连系，我们通过讨论能量在社会运用中的变化，也许可得到最好地阐明。

在这个社会中，花在机器东西上的时间不仅仅是劳动时间（即无快感的但又必需的劳役）；所有机器节省的能量不仅仅是劳动力。机械化也"节省"了里比多，即生命本能的能量——质言之，阻止了它以前的实现方式。这就是在当代旅游者与漫游诗人或艺术家之间，在自动线与手工艺之间，在城市与乡村之间，在工厂生产的面包(bread)与家庭焙制的面包(loaf)之间，在帆船与机动艇之间进行浪漫比较的真理之核心。的确，这种浪漫的前技术世界浸润着苦难、劳役、污秽；然而，这些东西反过来又成为所有快感和愉悦的背景。并且，那时还有"风景"，即不

① 参见我的著作《爱欲与文明》(波士顿，灯塔出版社，1959年)，尤其是第十章。

再存在的里比多经验的中介。

伴随着它的消逝（它本身是进步的历史性前提），人类积极进取和消极接受的整个维度就变得非爱欲化了。个体由之获得快感的外在环境——这个他可以看作是象身体的延展领域而带来满足的东西——被严厉地缩小了。结果，里比多渲泄的“天地”也就同样被缩小了。其后果便是里比多被定域和压缩，即把爱欲缩小为性的体验和满足。

例如，试比较一下在草丛中的作爱与在小汽车上的作爱，比较一下情侣在城郊的徜徉与在曼哈顿大街上的踯躅，在前一种情况下，环境参与进来，并激发里比多渲泄，而环境本身也趋于爱欲化。里比多超越了直接爱欲快感的部位——一种非压抑升华的过程。相反，机械化的环境似乎阻扼了这种里比多的自我超越性。被强迫于竭力扩展爱欲满足的疆域，里比多遂变得不是十分“丰富多彩”了，变得无力于完成超越定域性性满足的性行为。而定域性性满足却被强化了。

因此，随着削弱爱欲并强化性能量，技术现实限定了升华的范围，它还缩小了对升华的需要。在精神机制上，被欲求的东西与被允许的东西之间的冲突，似乎在相当程度上被平息了；而且，现实原则似乎不再需要对本能需求进行迅猛和痛苦的改造了。个体必须让自己适应于一个世界，这个世界似乎并不要求否定他的内在需要——一个在根本上并不令人敌视的世界。

这样，有机论就被作为自动接受现实赋予的一切东西的先决条件。就更大的自由包含的是矛盾而非本能需要的发展和拓展看，它遂服务于而非反对普遍压抑的现实——人们也许可以说这就是“制度化了的反升华”。而这种“制度化了的反升华”，在塑造我们时代的极权人格时，似乎已成为一个关键因素。

人们经常注意到：先进工业文明发挥着更大程度的性自由——"发挥"一词的用意在于：这种性自由已成为一种市场价值和社会习俗的一种因素。肉体，在继续作为劳动工具的同时，在日常工作世界和工作关系中被允许展露它的性特征。这就是工业社会的独特成就之一——之所以有此可能，即在于肮脏和繁重的肉体劳动的缓解，在于便宜、诱人的服饰、美的文化、和身体健康成为可行的东西，在于广告产业的需要，等等。性商店与卖身女、漂亮并有男子气的年轻总经理和招待员，都是高档的可上市的商品；而且一个会当家的家庭主妇的私产——这曾是国王、王子和侯爷们的特权——使那些在实业社会共同体中不太光彩的阶层的职业也便利起来。

染指艺术的功能主义推动了这个趋势。商店和办公室通过巨大的玻璃窗敞开着自己并显露着它们的人格，在里面，高大的柜台和不透明的隔板正在消失。在大众聚居房间和郊区家园中对私人性的浸蚀，打开了原先用来将个体与公众存在隔开的藩篱，而且很容易显露出他人妻子与他人丈夫的魅人气质。

这种社会并不矛盾反而是有助于环境的非爱欲化。性被整合入工作和公众关系中，因而性就变得更容易达到(被控制的)满足。技术过程和更舒坦的生活允许把里比多成分系统地包容到商品生产和交换的领域中。但是本能能量的动员无论是怎样地被控制(有时似乎达到了对里比多的科学控制)，无论它在何种程度上作为现存状况的支柱——它同样能给被管制着的个体以满足，就象驾驶机动艇、启用剪草机、开动汽车都会令人惬意一样。

对里比多的这种动员和支配，可以说明许多现象：如自愿的

顺从、恐惧的忘却、在个人的需要与社会要求的欲望、目标以及灵性之间的先定和谐。对人类生存中超越因素在技术上和政治上的征服，这个发达工业文明的特质，在这里，又在本能领域中表白了自己：满足是通过一种产生屈从并弱化抗议合理性的方式达到的。

社会可允许的和可欲求的满足的范围增大了很多，但通过这种满足，快乐原则被缩小了——剥夺了不与现存社会调合的断言。这样，调整后的快乐，就产生着屈从。

与这种调整了的反升华的快乐相反，升华保存着不合作的意识，这种意识是压抑社会加之于个体之上的东西，由此，保存有着解放的需要。无疑，升华是被社会力量强制的，但这种力量的不幸意识已冲出异在性。无疑，所有升华都接受社会为本能满足欲望的藩篱，但它也冒犯着这个藩篱。

超我，在检查下意识和培植良心的同时，还检查着检查者；这是因为已发展起来的良心不仅记载着个体而且还记载着个体社会中的禁忌的罪恶行为。相反，由于非自由社会赐予的满足自由而造成的良心的沦丧，又造就出一种幸福意识，它使接受这个社会的不端行为更加方便。它是日趋没落的自律与包容的象征。升华要求较高程度的自律与包容；它是意识与下意识的中介，是初级过程与次级过程之间的中介，是理智与本能之间的中介，是不合作与反抗之间的中介。在其最完善的方式中，诸如在艺术作品中，升华成为在向压抑屈从的同时挫败着压抑的认知力量。

在升华的这种方式的认识功能面前，漫延于发达工业社会的非升华暴露出它真实的顺从功能。这种性行为（以及攻击性）的解放，使个体摆脱了许多不幸福和不满足；这种不幸福和不满

足指明了现存满足天地中的压抑力量。的确，这里弥漫着不幸福，而幸福已摇摇欲坠——是惧怕、沮丧、厌倦之上的一层薄薄的表皮。这种不幸福很容易使自身走向政治动员；假如没有有意识发展的余地，那么它也许成为一种崭新的法西斯生存和死亡方式的本能源泉。不过，也有许多方式，可以使位于幸福意识下边的不幸福变为一种加强和凝聚社会秩序的源泉。现在，不幸福的个体之冲突，也许比弗洛伊德的"文明的不满足"造成的冲突，更值得去医治。用"我们时代的精神病人格"的方式去定义他们，比用爱欲与死欲之间的永恒冲突去定义他们，似乎更充分一些。

控制了的反升华可能消弱对现存**现实原则**的本能反抗的方式，通过在表现性问题上，古典和浪漫文学与我们当代文学之间的比较，也许能得到说明。假如人们要从那些其实质和内在形式都被爱欲的介入决定的作品中作出选择的话，可以得出这些在根本上不同的例子：如拉辛的《准海拉》、歌德的《亲和力》、波德莱尔的《恶之花》，托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，这些作品中，性一直表现为一种高度升华的、"中介的"、反省的形式——但在这种形式中，它是绝对的、不妥协的、无条件的。爱欲的领域从一开始就是死欲的领域。完满即毁灭，这并非是在道德或社会学意义上，而是在本体意义上说的。它超越善恶、超越社会道德，因而，它总是超越着现存现实原则的企及；这个现存的现实原则，正是该爱欲拒斥和冲击的。

相反，非升华的性却弥漫于奥尼尔的酒鬼和福克纳的野性人身上，弥漫于《欲望号街车》和《灼热的屋顶》（《Hot Tin Roof》），弥漫于《洛丽塔》中，弥漫于好莱坞和纽约狂欢，以及乡

村主妇的历险所构织的故事中。这不知是多么现实、大胆、和没有章法的东西。它是它所发生于中的社会的组成部分，但决非是它的否定。所发生的一切无疑都是野性的和猥亵的、男子气的和女性味的，完全没有道德——而且，正是因为如此，才完全无甚害处。

一旦摆脱了作为它的不妥协梦幻的象征之升华形式——这就是故事在其中被叙说的风格、语言形式——性遂转变为服务于出售压迫的工具。在当代文学中，任何一个性感的女人都够不上巴尔扎克说到妓女埃丝塞尔(Esther)的那些话：她是那种只有在永恒中才能怒放的温柔。这个社会，把它手头的任何东西都变为进步和剥削、苦役和满足、自由和压迫的潜在源泉。性也不会例外。

控制了的反升华概念，意味着同时释放压抑着的性和攻击性的可能性；这种可能性看来相悖于弗洛伊德认为适用于两种基本冲动的本能能量的分布是固定量的观点。在弗洛伊德看来，性(里比多)的加强必然涉及到攻击性的减弱，而且，反之亦然。可是，假如社会允许和鼓励的里比多的释放成为局部的和定域的性的释放，那么，它就等于对爱欲能量在实际上加以压缩，并且，这种反升华遂不仅会与攻击性之升华了的形式的滋生，而且还会与攻击性之未曾升华的形式的滋生和谐一致。后者正弥漫于整个当代工业社会。

它是否已达到规范化的程度，个体在此正习惯于他们自身被消解和肢解入规范的全民族默许进程中的危险？抑或说，这种默不作声完全归咎于他们无力对此有所作为？总之，不可避免的、人为的毁灭的危险，不仅在人们物质家常里，而且在人们精

神的寻常中，已成为正常的构件，以致于它不再用来起诉或否证现存社会体制。此外，作为它们日常家常的一部分，它甚或把它们与这个体制连系在一起。十足的敌人与生活的高标准（以及雇用的可欲水平）之间的经济和政治联系已相当透明，而且还相当合理，以致可以被接受下来。

假设破坏性本能（在根本上看即死之本能）是哺育对人和自然的技术征服的重大组成部分，那么，似乎就可以说，社会日益增长着的操纵技术进步的能力，也增加着它操纵和控制这种本能的能力，就是说，“富有成效地”满足它。那么社会的凝聚就会在最深沉的本能根基上被加强。最大危险，甚至战争的事实，所将面临的不仅是身不由己的被动接受，而且还面临着出自替罪羊方面的本能上的赞许。这里，我们又遇上了被控制的反升华。

因此，制度化了的反升华似乎是单面性社会中获得的“对超越性之征服”的一个方面。就象这个社会在政治和高级文化领域趋于削弱甚至吞没对立面（质的不同！）一样，同样，它在本能领域亦复如是。其结果，便是把握矛盾和历史性机会的精神器官的萎缩，而且，在技术合理性这个唯一存留的维度上，幸福意识取得了支配地位。

它反映了这样的信念：现实的就是合理的，以及现存体制无论如何都提供着善端。人们被引导着在生产的构制中，去发现思想和行为的富于成效的使者，在此面前，他们个人的思想和行为只能而且必须屈从。在此转变中，构制还具有道德使者的作用。意识被物化所开脱，被事物的普遍必然性所开脱。

在这种普遍的必然性中，罪恶感没有位置。一个人可以发出毁灭成千上万生民的信号，然后又宣布他摆脱了所有良心的创痛，并且幸福地生活下去。在战场上打击法西斯的反法西斯

力量，收获了法西斯科学家、将军和工程师的便利；他们具有后来者居上的历史优越性……。

……

显然，在幸福意识的领域中，罪恶感没有位置，算计照料着良心。当整体面临危急时，除了抛却整体或不保卫它之外，没有任何罪行。罪行、罪恶、罪恶感成为私下的事了。弗洛伊德在个体的心理中揭示出人类的罪行；在个案的历史中揭示出整个历史。这种要命的连系被成功地压抑住了。那些把自己等同于整体的人，那些被安排为整体的领导者和保卫者的人可能会出现差错(make mistake)，但他们不可能铸成大错 (do wrong)——他们没有罪恶感。当这种等同不再成立，当他们成为过往的东西后，也许，它们会重新变为罪恶。

四、解放的巨变*

实证性的思维方式及其新实证主义哲学与历史合理性的内涵是格格不入的。历史合理性内涵决不是那种在分析中可有可无的外在的因素和意义，它是作为一个建构的因素，进入到概念式的思维中去的，并且，它还决定着这种思维所使用的概念的有效性。就现存的社会所达到的非理性程度看，从历史合理性出发的分析就会在概念中引发出否定的成分——即引发出批判、对峙和超越。

这种否定的成分不可能被实证性的东西同化。它改变了概念的整体、改变了概念的意向及其有效性。因而，在对一种经济（无论它是资本主义的或不是资本主义的进行分析时，也就是说，在分析那种以“独立的”力量的方式作用于个体之上的东西时，具有否定性的各种特征（生产过剩、失业、不稳定、浪费、压迫）假如只被看作是不可避免的副产品，看作增长和进步史中的“另一面”，那么，是不可能理解这些否定的特征的。

的确，一种极权式的管理或许对有效地开发资源有所推动，核军备的体制或许会借助巨大的购买力提供成千上万的工作机会，苦役和腐败或许是发财和职责的副产品，领导人所犯的致命

* 本文选自马尔库塞《单维人》(One Dimentional Man)第九章。伦敦卢特列治与科根·保罗有限公司，1964年出版。

错误和罪行或许仅仅是生活的方式。人们情愿认可经济和政治的疯狂，并且还买它们的账。不过，对"另一面"的这种认识是使现状固定化之不可缺少的东西，也是抗拒质变的对立面大一统之不可缺少的东西，因为这种认识隶属于一个全然无望或全然先定的生存，在它所当作家园的世界中，甚至非理性也是理性。

实证性思维方式的容忍是强化了的容忍。这种强化并不假手任何恐怖的力量，而是通过压倒一切的无名无姓的力量，通过技术社会的效率得以实现。从而，容忍就这样渗透到普遍的意识，进而渗入批判的意识。否定的东西被实证(肯定的)东西所同化这个事实，已经在日常意识得到确证。日常意识模糊了合理的现象和不合理的实在之间的界限，以下便是这种和谐一致的司空见惯的例子。

(1)我驾着崭新的轿车。我体验着它的美丽、光泽、力量、轻便——不过在此时，我又知道这样的事实：用不着很长的时间，它就会黯然失色因而需要修补，它的美和外表是廉价的，它的力量是多余的，它的尺寸是愚蠢的，而且我将找不到一个停车的地方。我开始把我的车看成是"三大"汽车公司之一的产物，正是这个汽车公司决定着我的轿车的外观，既造成了它的美丽，也造成了它的一钱不值；既造成了它的力量，也造成了它的颤颤欲碎；既造成了它的功用，也造成了它的陈腐。在某种意义上，我感到被欺骗了。我相信这部车并非它所能是的那种东西，我相信用更少的钱会造出更好的车。然而，其他家伙也得生活呵，工资和税收太高了，旧去新来是必需的。我的日子比从前好多了。现象和实在之间的冲突已经消融，二者都沉入一种快慰的情感中。

(2)我在乡间漫步。一切都如其自在：自然恬然于极美之境；

小鸟、阳光、嫩草这些东西，便是我从山间的树丛中望见的一切；没有人烟，没有电波，没有汽油味。一会儿，小径一转，终止于公路上，我又回到了广告牌、加油站、汽车旅店和路旁房屋之中。我虽身处国家公园中，此时却明白了，这种公园并非实在的，它不过是一种“保留”，不是某种诸如保存死去的生物种类的东西。假如不是政府出面的话，那些广告牌、热狗铺子、汽车旅店早已浸入自然之中了。我感谢政府，我比以前更感激它了……

(3)晚上，在高峰时节的地铁站口。我看见人们面态憔悴、呆痴、气恼、愤懑。我感到似乎少倾便有某人会拔刀而起——一点也不夸张。这些人在他们的报纸、杂志或通俗读物前边，与其说是阅读，不如说是沉醉。然而，几小时之后，同样是这些人，放松僵持的臂膀、洗澡盥洗、换换衣服，也许会快乐和温柔一些，真正的笑一笑，忘掉(或回忆)一些东西。但是，他们之中的大多数人，可能会在家中经受可怕的拥挤或孤独。

这些例子，能揭示出实证的东西和否定的东西的幸福姻缘，揭示出同经验材料紧密相联的客观的模糊性。它之所以是客观的模糊性，乃因为我的感觉和反思的转换反应着经验到的事实实际的联系方式。但是，这种经验事实的联系，一旦被理解，便会打破和谐一致的意识及其虚假的实在论。批判的思维努力规定现存合理性中的不合理性(它愈发变得明显起来)，努力去界说引起合理性自身转化的那种趋向。之所以说合理性的这种转化是“它自身的”，乃因为作为一个历史的整体，合理性已具备了的那些力量和能力自身变成超越现存整体的设想。这些力量和能力就是正在发展的技术合理性所具备的可能性，而且，正是作为这种可能性，它们涉及到社会的整体。技术的变化同时是政治的变化，但政治的变化要成为社会的质变，只有当它达到了

改变技术进步方向的程度后，也就是说，创造出新技术后，才是可能的，因为现存的技术已成为破坏性政治的工具。

假如技术被设定并运用于缓和生存斗争，那么，技术的这种质变，将会成为向更高的文明阶段过渡的转折点。为了指出这一提法中令人不快的隐义，我承认技术进步的这个新方向将会是既定方向的灾难。它不仅是当下占支配地位的（科学的和技术的）合理性在量上的进化，更是这种合理性的翻天覆地的改造，就是说，出现一种新的（理论上的和实践上的）“理性”观念。

这种新的理性观念，在怀特海[①]的命题中是这样表达的：“理性的作用，乃是高扬生命之艺术。”[②]从这个目的着眼，理性就是“向生存环境冲击的指南”。这种冲击出自“三重冲动：(1)求生存；(2)求好生存；(3)求更好的生存。”[③]

怀特海的命题既描述出理性的实际发展，又描述出它所遇到的挫折，或者说，怀特海的这番话试图说明理性尚待被发现、被认识、被实现。因为迄今为止，理性的历史作用，还一直是压抑甚至毁灭人的求生存、求好生存和求更好的生存的冲动，或者延宕这冲动的实现并让它付出极高的代价。

在怀特海为理性的功用下定义时，“艺术”一词蕴含着确切的否定因素。理性在社会中运用时，一直被看作是与艺术对立的东西，而艺术却被授予非理性的特权：为不受制于科学的、技术的、操作的理性。统治的合理性使科学的理性与艺术的理性分裂开来，或者说，它通过把艺术整合进统治的领域而使艺术

① 怀特海(1861—1947)：二十世纪著名逻辑学家、科学哲学家、形而上学家，过程哲学的代表人物。晚年由科学思维转为哲学思维。——译注

② A·N·怀特海：《理性的功用》，波士顿版，1959年，第5页。

③ 同上书，第8页。

的理性成为虚假的东西。其所以是一种分裂活动，乃因为科学自始就包含着审美的理性，包含着自由的游戏，甚至还包含着异想天开和变形的幻想；而且科学从一开始就醉心于使可能性合理化。然而，这种自由游戏却同占支配地位的不自由保持着纠葛，它诞生于这种不自由，并从这种不自由中抽身出来。而被科学所掉以轻心的那些可能性也是解放的可能性，即具有更高真理的可能性。

科学、艺术、哲学之间（在统治和匮乏的世界中）之本源上的联系即在于此。这种本源上的联系意识到现实与可能之间、现象的真理与本身的真理之间的差异，并努力理解和把握这种差异。这种差异的最初表现形式之一，便是神和人、有限和无限、变化和永存之间的区别。①在科学思维中仍然存活着某些现实与可能之间的那种神话中的联系，它继续被引向一种更合理，更真实的实在。数学，曾被认为象柏拉图形而上的理念那样真实和“完善”；那么，为什么前者发展成为科学，而后者依然是形而上学呢？

最明显的答案是：在很大程度上，科学的抽象加入对自然的实际征服和改造，并证明其真理；而哲学的抽象却没有，也不可能这样做。因为征服和改造世界发生在生活的法则与秩序中，而哲学则让这种生活的法则与秩序服从另一种具有不同法则与秩序的“完美生活”，从而超越它。这个不同的秩序，以摆脱了苦役、无知和贫困的高度自由为先决条件，从哲学思维的滥觞并在哲学整个发展过程中，它始终是一种非现实的秩序，而科学思想却一直适用于日益强大和普遍的现实。最终的哲学概念依然是地道的形而上学，它们没有也不可能用既定语言和行为世界的方

① 参见本书（指《单维人》）第五章。

式去证实。

不过，假如这是可以成立的话，那么，形而上学的情况，尤其是形而上学命题之富有意义和真理情况，就是一种历史的情况。也就是说，是历史的条件而不是纯粹认识论的条件，决定着这些形而上学命题的真理、及其认知价值。象其他所有断定真理的命题一样，形而上学的命题必定是可证实的，它们必定处于可能经验的天地。这个可能经验的天地，与现存的天地绝不会有共同的外延；而是用现存世界提供或维护的方式，改革现存世界而产生的世界的边界。在这个意义上，可证实性的范围生长于历史的进程。因此，沉冥于对"完美生活"、"完善的社会"、"永恒和平"的遐想遂获得了一种与日俱增的现实内容。在技术的基础上，形而上的"道"也趋于成为形而下的"器"。

另外，如果形而上命题的真理由它们的历史内容决定（也就是被它们界定历史可能性的程度所决定），那么，形而上学与科学之间的关系，严格地说，就是历史的。至少在我们自身的文化中，圣西门① 的三阶段规律中的一部分，即认为文明的形而上学阶段先于科学阶段，仍被看作是理所当然的。但是，这种推论是最终的推论吗？或者说，对世界的科学改造中，是否包含着它自身的形而上学超越性？

在发达的工业文明阶段，当科学合理性被转化为政治权力后，在历史多种选择的发展中，它似乎就成为起决定作用的力量了。因而，就产生了这样的问题：这种权力是否会导致对它自身的否定，或者说导致对"生命的艺术"的高扬呢？在现存的

---

① 圣西门（1760—1825）：法国社会思想家。他的思想主要是对法国大革命和拿破仑军国主义的一种反动。他认为人类思想发展的历史由宗教—→形而上哲学—→科学。——译注

社会中，科学合理性的持续施行，最终会达到一个极点，与之伴随的是对整个社会必需然而对每个个体是压抑的劳动机械化。（“社会必需的”在这里包括所有能被机器更加有效地激发的施行活动，即使那些产生奢侈和浪费而不是必需的东西的施行活动。）然而，这个阶段，同样也是科学合理性在其现存结构和方向中表现出的极限和目的。由此进一步的发展，便意味着破裂，也就是由量向质的转化。它将在根本上开启崭新的人类现实可能，即开启在根本需求得以满足的基础上，自由时间中的存在。在这样的条件下，科学构想本身将会自由地达到超功利的目的，将会自由地达到超越了控制的必需和奢侈后的“生命的艺术”。换言之，技术的现实的完善，不仅是必要的条件，也是超越技术现实的理论核心。

这就意味着颠倒科学和形而上之间的传统关系。这种拒绝用精确或行为的科学的方式去界定实在的思想，将会抛弃其形而上和情感的特性，成为对世界的科学改造的一个结果；科学概念遂可能去构想或界定自由的和安宁的生存的可能现实。深入思考这些概念，意味着问题不仅仅在于当下占支配地位的科学的进化。它会涉及到作为整体的科学合理性，这种作为整体的科学合理性迄今一直致力于非自由的生存，这将意味一种崭新的科学观念、崭新的理性观念。

如果技术构想的完善包括了与占支配地位的技术合理性决裂，那么，这种决裂反过来又依赖于技术基础本身的持续存在。因为正是这个基础使得需求的满足和劳役的消除成为可能，这个基础依然是人类自由所有形式的基础本身。质的变革毋宁说正是植根于这个基础的重建，也就是说，植根于这个基础以另一种全然不同的目的为目的的发展。

我曾强调，这并不意味着复兴精神或其他东西的“价值”，并用这些价值去补充对人和自然的科学与技术的改造。① 相反，科学和技术的历史成就使得将价值转移到技术工作中成为可能，也就是说，使价值物质化。所以，问题的关键在于，以技术的方式重新界定价值，把价值看作是技术过程的因素。因而，作为技术目的出现的崭新的目的，就会在机械的设计和构造之中发挥作用，并且，机械的目的就不仅仅在于它的实用性了。另外，即使在科学假设的结构里，即纯粹的科学理论中，这种崭新的目的也会确证自身。从次级性质的量化中，科学将着手价值的量化。

例如，所谓可以计算的东西，就是社会所有成员的根本需求得以满足的最低劳动量及其程度——假如适当的资源被用于这个目的，不受其他利益的限制，不会阻碍对任何社会的发展都必需的资本积累的话；反过来说，可量度就是摆脱需求的自由的可行范围。或者说，可计算是一种标准，在同样的条件下，能够看出需要对病痛、老弱者给予多大程度的照料；也就是说，可量度是烦恼的可能消除，是恐惧的可能摆脱。

阻碍着物质化的障碍是地道的政治性障碍。工业文明已发展到这样的地步：就追求人类生存的人的灵性来说，对最终原因的科学抽象，以科学的眼光看，已变得过时。科学已使自己有可能把最终原因看作是科学的领域。社会，

> 通过技术领域的发展和扩大，必定会把那些曾错误地当作伦理的东西以及有时当作宗教的东西的最终性问题，看作是技术的课题。技术的不完善，造成了对最终性课题

① 参见本书第一章，尤其是第18页（本书原版页码——译注）。

的拜物教，把人奴役在他认为是绝对的东西的目的上。①

由此看来，“中性的”科学方法和技术就成为一个被其本身成就所超越的科学和技术的历史阶段，这个阶段已达其决定性的否定。不脱离科学和科学方法，也不流于主观的喜好同非理性或超验的契合，以往的形而上学的解放观念，将成为科学的真正对象。但是，这个发展又让科学面临着成为政治的东西这种不愉快的工作，也就是面临承认科学的意识是政治意识，科学的事业是政治事业。因为，把价值转化为需求，把最终原因转化为技术可能性，是征服社会和自然中的压迫和不可把握的力量过程中出现的一个崭新的阶段。它是一种解放的行动：

人们通过学会创造终极性，构织一个“最终的整体”，作为他们进行判断和估价的东西，而使自己摆脱对事物的最终性的依附情境。人通过有意识地构织终极性而克服奴役。②

不过，科学和技术在使自身逐步地建构政治事业时，会超越它们现存的阶段，超越那个由于其中立性而依附于政治的阶段，进而反对它们作为政治工具的内在功用。因为，对最终原因的技术的重新界定和技术的把握，就是对(物质和精神)资源的建构、开发、利用，使这些资源摆脱所有阻碍人类需求得以满足和人类潜力得以发展的特殊利益。换言之，这就是人作为人的合理事业，就是人类的合理事业。所以，技术也许为理性与自由之间不成熟的认同提供了历史性校正，由于这种校正，在压迫基础上自我维系的生产力的发展过程中，人才可能成就自由并

① 吉尔伯特·西蒙顿：《技术对象存在的方式》，巴黎，奥比耶，1958年，第151页（着重号是我加的）。

② 同上书，第103页。

保持自由。就技术在此基础上的发展程度看，校正并非是技术进步本身的结果。它包括一种政治性的颠倒。

工业社会具有一些工具，可以把形而上的东西转变成形而下的东西，把内在的东西变成外在的东西，把心灵的探索转化为技术的探索。“灵魂工程师”、“洗脑人”、“科学的介入”、“消费的科学”这些说法及其现实，以一种可怖的方式，表征着非理性的或“精灵的”东西日复一日地被合理化，表征着对理想主义文化的否定。但是，技术合理性的完满，即把意识形态转化为现实时，也会超越对这种文化的唯物主义反题。因为，将价值转化为需求是两个层次的过程：(1)物质满足(自由的物质化)；(2)在满足基础上自由地发展需求(非压抑的升华)。在这个过程中，物质的与精神的潜能和需求的关系，经历着根本性的变革。思维和想象的自由游戏，在人和自然和平共处的存在得以实现时，具有合理的、直接的作用。这时，正义、自由、人性的观念就会在一个它们过去从未具有真诚和良知的唯一基础上，获得它们的真诚和良知——人的物质需求的满足，以及必然王国的合理组织。

“和平共处的存在”一语，粗略地传达出一种意图：就是说，它是一个指导性的概念，它概括出被技术禁忌了和荒诞化的目的，在科学行业背后的被压抑了的最终原因。假如这个最终原因要变得物质化或富于成效，那么，技术的逻各斯就会开启一个在人与人、人与自然之间具有全然质的差异的新世界。

不过，在这一点上，必须指明一条严格的限定——警惕技术拜物教。技术的这种拜物教，最近主要表现在马克思主义对当代工业社会的批评中，即表现在那种认为技术人的“技术的爱

欲"在未来无所不能等观点中。这些观点的真理的坚实内核，使人们对它们表述出的对技术的迷信，施以断然的鄙视。技术这个东西，作为工具的天地，既能增强人的力量，也会加深人的弱点。在今天，人对于他本身的器具，也许比以前更无能为力。

把技术的万能从特定的集团转交给新国家的中央计划，并不能消除对技术的迷信。技术始终保持着对技术的目的以外的东西的依赖。技术合理性在摆脱了它的压迫性特征后，越是决定着社会的生产，就越会依赖政治的方向——依赖集体的努力去达到人与自然和平共处的存在，奔赴自由个体为其自身而建立的目标。

"人和自然和平共处的存在"，并不意味着积聚权力而恰恰相反。和平与权力、自由与权力、爱欲与权力，可以说是完全对立的！我现在将揭示的是，以和平共处方式出现的社会基础的重建，可能涉及到权力不仅在量的方面，而且在质的方面的弱化，以便为在自我决定的刺激下去发展生产力创造出时间和空间。这种改变权力的观点，是辩证法理论中一个强烈的动机。

就人与自然和平共处的目的决定技术的逻各斯的角度看，这种目的正改变着技术与其最基本的对象——自然的关系。与自然的和平共处是以征服自然为前提的，这个自然现在是而且将来依然是与发展着的主体相对的客体。不过，对自然的征服有两种形式：压抑的征服和解放的征服，后者涉及到取消苦难、暴力、残忍。在自然中如同在历史中一样，"生存斗争"即是匮乏、苦难和欲求的象征。它们是盲目的物质的性质，是生命被动地忍受着生存之痛苦的直接性王国的性质。这个王国逐渐地消融在改造自然的历史性进程中；它变成人类世界的一部分。达到

这个程度时，自然的性质就是历史的性质。在文明的过程中，自然不再纯粹是自然已达到这样的程度：在自由的启示下，盲目力量之间的斗争已被领悟和把握。①

历史是自然的否定。那些仅仅是自然的东西，通过理性的力量被战胜和被重新创造了。那种认为自然在历史中回复自身的形而上学观点，指出了理性本身不可被征服的极限。它认为理性的极限是历史性的极限——理性尚待完成的工作，或毋宁说尚未从事的工作。假如自然本身是科学的一个合理和合法的对象，那么，它就不只是作为权力的理性之合法对象，而且还是作为自由的理性的合法对象，不仅是控制的对象，而且是解放的对象。随着人作为理性的动物（即具有依照心灵的潜能和物质的力量改造自然的动物）的诞生，纯粹自然，作为服从于理性的东西，就具有否定的地位。它就成为一个要被理性领悟和组织的王国。

从理性成功地使物质附属于理性的标准和目的看，所有从属于理性的存在都表现为欲求和缺乏。于是，弱化这些欲求和缺乏就成为历史的工作。苦难、暴力、和毁灭，既是人类现实的范畴，又是自然的范畴；它们是无能为力和无情无义的世界的范畴。那种认为自然的从属于理性的生命注定要永远保留在这个无情无义的世界中的可怕的观念，不是哲学的观念，也不是科学

---

① 黑格尔的自由概念，一直是以意识为条件的（在黑格尔的术语中，自由即是自我意识）。所以，自然的"实现"，并非（也决非）仅凭自然自身的工作就可以完成。然而，就自然本身是否定的东西（即在其存在中充满欲求）来看，人对自然的历史改造，作为对其否定性的征服，就是自然的解放。或者用黑格尔的话说：自然在其本质中是非自然的，即是精神。

的观念，而是由另一个权威宣告出来的：

> 当社会为了保护受残害的动物而请求教皇的支持时，教皇拒绝了。其理由是：人类对低级动物没有任何义务，伤害动物因而无甚罪孽，这是因为，动物没有灵魂。①

唯物主义作为没有滥用这种灵魂说的意识形态，具有一种更普遍和更现实的拯救概念。这种唯物主义仅仅在一个特定的地方，即这个地球，才承认地狱的实在性，并认为这个地狱是由人(或由自然)创造的。这个地狱的一部分便是虐待动物，这正是其理性仍然是非理性的人类社会所从事的一项工作。

所有的快慰和幸福，都出自超越自然的能力。在这种超越中，对自然的征服本身，附属于人的存在的解放和人与自然的和平共处。所有的安宁，所有的快乐都是有意识的调解、自律和矛盾的结果。对自然的东西的赞美是意识形态的一部分，这种意识形态在它对解放的反抗中保护着一个非自然的社会。对计划生育的诽谤，就是一鲜明的例子。在世界某些落后的地方，黑人低于白人，狗的日子过得最好，而且事情只能这样，这一切看来也是“自然”的。大鱼吃小鱼也是自然的——虽然在小鱼看来是不自然的。文明借助于理性的认知和改造力量，创造出使自然摆脱其自身的残忍、摆脱其自身的不足、摆脱其自身的盲目性的手段。并且，理性只有作为后技术合理性，即技术在其中本身就是与自然和平共处的工具和“生命的艺术”的工具时，才能完成这个任务。这时，理性的功用才凝聚为艺术的功用。

古希腊关于艺术与技术之间具有密切关系的看法，也许可

① 引自伯特兰·罗素：《不得人心文集》，纽约，西蒙和舒斯特，1950年，第76页。

作为一个初步的例示。艺术家具有理念，这些理念作为最终目的，引导着某些事物的构成；就象工程师具有作为最终目的理念以引导机器构成一样，比如，对人类寓所的理念，决定着一座房屋的建筑构成；全面的核试验的理念，决定着为达到此目的的设施的建立。强调艺术与技术的根本关系，点明了艺术独具的合理性。

艺术就象技术一样，处身于和依赖于实存的世界，创造出思想和实践的另一天地。但与技术天地相反，艺术的天地是幻象、外观、显象的天地。不过，这种外观再现了一种作为现存现实的威胁和许诺而存在的现实。① 艺术天地以不同的面具和沉默的形式，由没有恐惧的生活意象组合起来。艺术之所以要用面具和沉默的形式，是因为艺术无力去实现这种生活，或者没有力量充分地表现它。不过，艺术之无力的、幻象般的真理(在今天，它尤为无力，并且更是幻象，因为在今日它已成为支配人的社会中的无所不在的组成部分)，仍然确证着它的意象的有效性。社会的不合理越是惨不忍睹，艺术天地中的合理性就越发突出。

技术文明在艺术和技术之间建立了一种特殊的关系。我上面曾提到这样的观点，即在对世界的科学和技术改造的基础上，倒转历史发展的三阶段规律，以及重新确立形而上学的合法性。同样的观点，现在可以推广到科技与艺术的关系中。艺术的合理性，即艺术"构想"生存的能力，艺术界定尚未实现的可能性的能力，都会被看作是确证着和推动着对世界的科技改造。艺术并非是现存体制的仆人，美化着它的行为和它的苦难；艺术应当成

① 参见本书第三章。

为取消这些行为和苦难的技艺。

艺术的技术合理性的特点，似乎表现在审美的"还原"中：

> 艺术能够把外在现象为保存自身而必须的构造加以还原——还原到这样的极限：在此，外在的东西也许会成为精神和自由的显现。①

黑格尔认为，艺术把对象（或对象的整体）存在于其中的直接偶然性，还原到对象在其中获得自由的性质和形式的那种状态。这种变化之所以是还原，就在于偶然的情境饱受外在的要求之苦，而且，这些外在的要求还阻碍它的自由实现。就这些外在要求不仅仅是纯粹自然的东西，而更是附属于自由的、理性的变化和发展的东西来看，它们形成了一种"构造"。因此，艺术的改造触犯了自然的对象，可是，这种被触犯的东西本身是压抑性的；所以，审美的改造就是解放。

只要审美还原成功地将征服与解放结合起来，将征服引向解放，那么，审美还原就会出现在对自然的技术改造之中。在此情形下，征服自然就减小了自然的盲目性、残忍性和丰饶性——这意味着减少人加于自然的残忍。于是，土地的开发就与破坏土地有质的不同；自然资源就避免了浪费式的开采；森林也避免了大规模的乱砍乱伐。贫穷、社会弊病和恶习的发展，象人类的疾病一样是自然而然的东西——减少和消除它们，就是生命的解放；文明在庭院、公园、专用场所就获得了"另一场"解放的变革。但在这些狭小、被保护的领域之外，文明却象对待人那样对

① 黑格尔：《美学》，见《全集》，克罗纳编，斯图加特，弗洛曼版，1929年，第十二卷，第217页。

待自然——作为一种破坏性生产力的工具。

在人与自然和平共处的技术中，审美范畴将达到这样的程度：人们将以自由发挥其潜能的方式制作生产机械。但是，与所有“技术的爱欲”和类似的误解相左，“劳动不可能成为游戏……”，马克思的这句话，断然排除了对“废除劳动”的任何浪漫解释。这种想象中的黄金时代的观念，在发达的工业文明中与在中世纪一样，都是意识形态的，甚至更为突出。因为人与自然的斗争在发达工业社会，愈发成为人与它的社会的斗争，这个社会对个体的力量愈发成为“合理的”，并比以往更具强制性。不过，随着必然王国的延续，它的社会组织中由于存在着具有质的差异的各种目的，因而不仅会改变社会必需生产的方式，还会改变社会必需生产的程度。这个变化反过来，又影响人类主体的生产以及他们的需求：

> 自由时间把它的占有者转变为一个不同的主体。而作为不同的主体，这个占有者进入到直接生产的过程。①

我曾反复强调过人类需求的历史性特征。超越了动物的水平，在自由和合理的社会中，即使生活必需的东西，都不会是那种生产于不合理和不自由的社会中的东西，或为了不合理和不自由的社会而生产的东西。这里也许又可以运用“还原”这个概念，去揭示这种差异。

在当代，征服匮乏仍然限制在发达工业社会的狭小领域里。

---

① 马克思：《政治经济学批判大纲》，柏林，蒂耶兹出版社，1953年，第 559 页。（我自己的译文。）

这些发达工业社会的兴盛，掩盖了它们疆域内和疆域外的地狱；这种掩盖还传播着压抑人的生产力和“虚假的需求”；这种压抑简直达到了这样的程度，以至它推动了这些需求的满足：永无休止的同行之间的追逐；老谋深算的互相拆台；从心计中获自由；在破坏里和为了破坏的目的而劳作。由这种类型的生产力造成的明显的舒适，甚至这些舒适赋予唯利是图的体制的支持，都益于使它输入到世界尚不太发达的地区。在那些地区，引进这种体制，无论在技术上还是在人类意义上，仍然意味着巨大进步。

技术与政治操纵的法术之间、获利的生产力与控制之间的紧密联系为征服贫乏提供了抑制解放的武器。这种情形在过分发达的国家中，很大程度上表现为产品、服务、工作、娱乐这些纯属量的东西，而这些东西使对解放的抑制更有成效。所以，质的变化的前提，就在于生活的先进标准方面的量的变化，也就是说，弱化过分发达。

假如我们的目的是人与自然的和平共处，那么，最发达的工业地区所达到的生活标准，并非是一个合适的发展模式。就这种标准下所造成的人和自然看，人们必定又会提出这样的问题：是否值得为这个标准作出牺牲或成为保护它的受害者？该问题不再是不关痛痒的了：因为“丰裕社会”已变成一个对毁灭的危险永远需要严阵以待的社会；因为与它的商品出卖相伴随的已经是愚钝、苦役的永恒化，以及沮丧的增长。

在这些外界条件下，从丰裕社会中获得自由，并不意味着返回健康的单调的贫困，返回道德的纯洁，或者返回简单性中。相反地，对唯利是图的浪费的消除，将会增加适于分配的社会财富；对永无休止的动员的消除，将会弱化那种否定个体自身满足的社会需求——这种否定，如今是从对适宜性、力量性和规整性

的崇拜中得到其补偿的。

今天，在繁荣的富裕中，和在富裕的国家中，与自然和平共处的人类性质，似乎是自私的和没有爱国心的——这些性质的表现是：拒绝所有的粗野、强制集中、野蛮；不服从多数的专制；勇于表白恐惧和缺陷(对这个社会最合理的反抗!)；由厌倦那些永恒化的东西而导致的敏感理智；投身于抗议和拒绝的微弱而怪诞的行动。这些人性的表现，也会被必然的妥协所损害，即被掩藏自身的需求所损害，被欺骗欺骗者的可能所损害，被尽管没有生活和思维但仍然生活和思维所损害。在极权制的社会中，人类的态度很容易变成逃避的态度，以便去遵从莎缪尔·贝克特的忠告："不要等到被别人追得无处躲藏……"。

个人从社会必须的活动和态度中，抽回其精神和物质能量，在今天，只对少数人才是可能的。这种抽回，从为了与自然和平共处必定要在先加以重新确定的能量的方向来看，仅仅是一个无关紧要的方面。在个人领域之外，自我决定是以适宜于自由的能量为前提的，这种能量并不消耗在强制性的物质和精神劳动中，它必定还应在这种意义上才可称作自由能量：它并不局限在商品和服务的狭小流通领域里，在这个领域，一方面满足了个人，一方面又使他不能达到其自身的存在、不能把握被他的满足所排斥掉的可能性。舒适、公务和工作保障，这些东西在一个为了或者反对核毁灭而准备好了的社会中，也许应该看作是奴隶式满足的普遍性范例。将能量从维护毁灭性繁荣的施行活动中解放出来，就意味着要降低奴役性的高生活标准，以便使个人去发展那种能使人与自然和平共处成为可能的合理性。

……

五、论新感性*

新感性已成为一个政治因素。这场事件①或许在当代社会发展中标识出一个转折点。这场运动需要我们的批判理论，把那些新颖的维度接纳到它的概念中，使我们的批判理论构想出一个自由社会的可建构之内蕴。这个自由的社会的首要条件应当是现存社会的所有成就，尤其是它们在科学和技术方面的成就。这些成就一旦由屈从于压迫的奴婢地位解放出来，它们就会为消除全球的贫困与劳苦而竭尽全力。当然，对知识和物质生产的这种重新定向，是以资本主义世界中的革命为前提的。假如在事实上，理论的构想尚未认识到自由的超越的可能性，必须在为这场革命提供土壤的意识和想象力中，成为一股推动力量，那么，这种理论构想在根本上，也许就具有致命地不成熟性。这种推动力量对革命所起作用的程度，将决定这场革命的基本差异和成效。

新感性，表现着生命本能对攻击性和罪恶的超升，它将在社会的范围内，孕育出充满生命的需求，以消除不公正和苦难；它将构织"生活标准"向更高水平的进化。生命的本能，在规划不同生产部门中的社会必要劳动时间的分配时，将会找到自己的

* 本文选自马尔库塞《论解放》(On Liberation)第二章。波士顿灯塔出版社，1969年版。

① 指六十年代兴起的艺术潮流、学生运动等。——译注

合理表达(升华),因而,就会使选择和目标具有优先的地位:也就是说,不仅在于要生产什么,而且还在于生产的"形式"。解放的意识,将高扬科学和技术的发展,使它们在保护生命和造福生命中去自由地发现并实现人和事物的可能性;并且,为达到这个目标,充分调动起形式和质料的潜能。这时,技术就会成为艺术,而艺术就会去塑造现实,也就是说,在想象与理性、高级能力与低级能力、诗歌与科学思维之间的对立,将会消除。于是,一种崭新的现实原则①就诞生了,在这个原则下,一种崭新的感性将同一种反升华的科学理智,在以"美的尺度"造物中,结合在一起。

"审美"这个词,就其"相关于感官"和"相关于艺术"的双重含义看,可以用来表示在自由氛围中,"生产——创造"过程的性质。技术一旦具有艺术的特质,便会将主观的感性转化为客观的形式,即转化为现实。这种转化成的现实就是那些男人和女人的感性:他们因为已战胜自己的原罪感而不再感到羞愧,也即是说,他们已学会不要使自己与虚伪的父辈们一样,去建造、容忍、忘记奥斯维辛和越南战争的历史,以及忘记所有市俗和宗教拷问的迫害室,还有犹太区和大公司巨大的楼房;而且,不要象他们的父辈那样,去崇拜这个现实中的更高的文化。只有当男人和女人的行为和思想都摆脱了这种认同化后,他们才会打碎把父辈和子孙一代又一代地连在一起的那条锁链。他们将不会赎回那些与人性作对的罪恶,相反,他们将拥有自由,去终止这些罪恶,并阻止它们重演。实现这一点的机会,并非要人们回到过去,只要消除那种把人类历史变成控制和奴役的历史的根源就行了。这些根源是政治经济的,不过,既然这些政治经济的原

① 参见《审美之维》中对"现实原则"的译注。——译注

因重新塑造着人类的需求和本能本身，那么，只有将政治经济的变革，贯通于在生物学和心理学意义上能体验事物和自身的人类身上时，只有让这些变革摆脱残害人和压迫人的心理氛围，才能够使政治和经济的变革中断历史的循环。

正是在这种意味上，新感性已成为实践：新感性诞生于反对暴行和压迫的斗争，这场斗争，在根本上正奋力于一种崭新的生活方式和形式；它要否定整个现存体制，否定现存的道德和现存的文化；它认定了建立这样一个社会的权利：在这个新的社会中，由于贫困和劳苦的废除，一个新的天地诞生了，感性、娱乐、安宁和美，在这个天地中成为生存的诸种形式，因而也成为社会本身的形式。

美学，作为一个自由社会的可能形式，显露于这样的发展阶段；在这个阶段，征服贫乏的知识和物质源泉已经具备；从前那种进步的压抑变成退步的压迫；垄断美学价值（以及美学真理）并使它与现实分离的高级文化已经崩溃并消融于反升华的“低级”和破坏性形式中；青年人的憎恶混杂着路障、舞蹈的地板、爱的嬉戏与极乐主义，在语言中和歌曲中爆发出来。而且，青年人还反对社会主义阵营那种“严肃的一本正经精神”，他们用迷你裙反对官僚机构中的懦夫，用摇滚乐冲击“苏联的现实主义”。人们执著地坚信，社会主义社会可能而且应当更光明、更美好、更快乐，人们认为这些性质应当是自由的基本成分。人们坚信想象的合理性，人们需求一种崭新的道德和文化。难道这种浩大的反对极权的反抗，没有预示出根本变革的新维度和新方向，没有预告根本变革的使者的诞生，没有提出与现存社会具有质的差异的社会主义的崭新前景吗？在审美之维上，是否有某种在根本上与自由亲近的东西（不仅以其升华的文化即艺术的形式，还

以其反升华的政治的、生存的形式)，从而美学可能成为一门“社会的政治科学”，即成为生产技术中的一个因素，成为物质和知识的需求借以发展的水准?

多少世纪以来，对审美之维的分析，都集中在“美”的观念上，这个观念是否表现着、提供着审美的和政治的一般指示器的“美的规律”?

美作为一个可欲的对象，它原初的本能相关，即同爱欲和死欲相关的领域。[①]这两个对立的东西，在神话中，通过快慰与恐惧的表现而连接在一起。美具有扼止攻击性的力量：它阻止和牵制着攻击者。美丽的美杜莎能使她遭遇的人销魂，“秀发英峻的海神波塞东与她同睡在满园春色的一个松软的草坪上”。[②]她后来被珀耳修斯杀死，而从她残断的躯体中冲出一只生有双翼的神马珀伽索斯[③]，由于它的蹄子踏过的地方常有泉水涌出，诗人可从中获得灵感，因而它又是诗人想象力的象征。美、神、诗是一个家族，然而美和反升华的快乐也属一个家族。因此，古典的美学在强调感性、想象力、理性在美中的和谐统一时，同样执着于美的客观(本体的)性质，这些本体的性质作为人和自然在其中安身立命的“形式”，而这些形式就是完满。康德曾问道：“难道在美和完善之间没有内在隐秘的联系吗?”[④]尼采指出：“美的东西是逻辑的东西的镜子，也就是说，逻辑的规律是美的

---

① 参见《审美之维》中有关爱欲和死欲概念的译注。——译注

② 赫西俄德：《神谱》，诺曼·俄·布朗英译本，第61页。

③ 珀耳修斯：希腊传说中的著名英雄，他杀死了美女美杜莎。珀耳索斯是在珀耳修斯杀死了美杜莎后，从美杜莎的血中产生的生有双翼的神马。——译注

④ 康德：《手稿存遗》，学院版，第622页。

规律的对象。"[1]对艺术家来说，美是轻松自如地把握对立面，美是"不再需用暴力……"，美具有那种"有用于、有益于、有助于生命的东西所含的'生物学价值'。"[2]

借助于这些性质，审美之维可作为一种对自由社会的量度。一个不再以市场为中介，不再建立在竞争的剥削或恐惧的基础上的人际关系的天地，需要一种感性，这种感性摆脱了不自由社会的压抑性满足，这种感性受制于只有审美想象力才能构织出的现实所拥有的方式和形式。审美需求有其自身的社会内容：这就是坚信作为心身统一的人类有机体，应当有一个完满的维度，该维度的建立，只能以反对那种其本身功能是否定和破坏人的身心完满的体制为前提，审美需求的激进的社会内涵，当其最初级的满足需求转化为一种更大规模的集体行动时，就变得明显了。从更好的规划区域、减轻躁音和污染，使人们少受危害这些无甚害处的冲动，到禁止整个城市的汽车通行、禁止在所有公共场合使用半导体收音机、反对使自然商业化；在整个市区的重建，以及人口控制等压力中，这些行为，将不断具备颠覆资本主义制度及其道德的力量。这些在数量上的改良，当它们达到批判性地弱化经济的、政治的和文化的压力，以及削弱那些在保护环境和唯利是图的商品化的生态学中有既得利益的权力集团时，就会转化为根本性质的变革。

审美的道德，和清教主义是对立的。审美道德并不去纠缠那些其切身实际已卷入全面地迫害、杀戮、毒化的人民是盆浴好还是淋浴好的问题；它也不追究那些由于其职业而介入到肮脏交易中的人，是否应穿干净衣服之类的问题。但是，审美道德的

---

① 尼采：《全集》，斯图加特版，第九卷，第185页。

② 尼采：《全集》，第十六卷，第230页。

确要求在地球上清除由资本主义精神造成的物质垃圾，并进而清除这个资本主义精神本身；而且，它坚信作为生物性必然性的自由，坚信在肉体上除了那种保护和改善生命所必需的压抑外，不应该容忍任何其他形式的压抑。

当康德在其第三个《批判》[1]中完全取消感性和想象的界限时，他在一定程度上认识到，感官具有"生产性"和创造性，也就是说，康德认识到感官也可分享一份生产自由意向的权利。就想象力本身看，它依赖于提供经验材料的感觉，正是由感觉提供的这些经验材料，想象才可能把曾是构成感觉材料和感官的对象和关系加以转化，而创造出想象的自由王国。因而，想象的自由受制于感性的秩序，它不仅受制于感性的纯形式(空间和时间)，而且还受制于感性的经验内容，该内容作为被超越着的对象世界，仍然是超越过程的决定性因素。想象力无论设计出什么样的现实的美的形式，或崇高、快慰、恐惧的形式，它们都"衍生"于感觉经验。并且，想象力的自由除了受制于感性外，从有机体结构的另一极看，它还受制于人的理性。崭新世界或崭新的生活方式的最大胆的想象，仍然是由概念指导的，仍然遵循着代代相传的、精织于思维发展中的逻辑历史。感性和理性都被纳入到想象力的构想之中，因为，感官的世界是一个历史的世界，而理性是对历史世界在概念上的把握和解释。

阶级社会的秩序和组织，曾经塑造了人的感性和理性，也塑造着想象力的自由。想象力的自由在(纯粹的和应用的)科学中身不由己地发挥作用；而在诗歌、虚构文学和艺术中，它有其自律性的作用。想象的力量在工具主义理性发号施令，与为了实

---

[1] 指《判断力批判》。——译注

现这种理性而对感觉经验大加摧残这两者之间，被压抑着。正是在这种压抑的总体框架中，想象才可以自由地成为实践的东西，即对现实加以变形。一旦超越了现实的限制，想象的实践就犯了社会道德的忌讳，它就成了反常的、和倾覆性的东西了。在重大的历史性革命中，想象力在短暂时间内被释放出来，并自由自在地进入到新的社会道德和新的自由制度的构想中，然后，它就成为效果理性要求的牺牲品了。

在现今年青的知识分子的反抗中，假如想象力的真理和权益成为政治行动的要求，假如超现实主义的抗议和拒绝形式贯穿到整个运动中，那么，这种看似无甚意义的发展可能会在社会情境中预示更根本的变革。政治抗议假如一旦具有整体性质，它就会深入到这样的维度：即在根本上是非政治的审美之维。而且，该维度激发的政治抗议，无疑具有了基本的、生理的成分：这就是人类的感性，它反抗压抑人的理性的发号施令。同时，审美之维掀动了想象力的感性力量。当曾给工业社会带来众多成就的压抑合理性变为开倒车的东西时，也就是说，到了这种压抑合理性的合理之处只表现为全力以赴地"束缚"解放时，就将产生一种政治行动，这种政治行动坚信新道德和新感性是社会变革的前提和归宿。如今，在压抑理性的限制（和力量）之外，涌现出一个视野，它给感性和理性之间，揭示出一种崭新的关系，也就是说，让感性和激进的意识达到和谐。这样，就出现了一种合理的潜能，它能够构想和界定自由及其界限和时机的客观（物质）条件。不过，感性为了不被控制的合理性整形和浸蚀，就应当以介于合理性潜能和感性需求之间的想象力为指导。想象力，这个曾使康德批判哲学充满活力的伟大概念，也打碎了他用以保护这个概念的哲学框架。沟通着感性和理性的想象力，当它成为实

践的东西后，就是“生产性”的东西了，这意味着它在现实的重构中成为一股指导力量。这种对现实的重构，要借助一种快乐的科学(gaya scienza)，即一种摆脱了为毁灭和剥削服务的科学和技术，进而，让这些科学技术自由地为想象力的解放紧切性服务。因此，对世界的合理改造，就会导致一个人的审美感性塑造的现实。这样的世界将会(在真正意义上!)包容和结合人的潜能、欲望，进而让这些潜能和欲望表现为自然的客观决定论的一个部分，也就是说，让由自然表现出来的因果性与由自由表现出来的因果性，契合一致。安德列·勃勒东①曾把这个观点看成是超现实主义的理论核心。他运用偶然客观性这个概念，揭示出使两条因果链条交会、并使得事件发生的关节点。②

审美的天地是一个生活世界，依靠它，自由的需求和潜能，找寻着自身的解放。自由的需求和潜能不能生长于一个受制于或者为了攻击性的冲动而构织的社会环境，它们也不能被看作是一套新的社会制度的简单结果；它们只可能出现在创立一个新的社会环境的集体实践中：在物质的和知识的生产中，一步步、一层层地创造。在这个新的社会环境中，人类所拥有的非攻击性的、爱欲的和感受的潜能，与自由的意识和谐共处，致力于自然与人类的和平共处。在为达到此目的而对社会的重新建构中，整个现实都会被赋予表现着新目标的形式，这种新形式的基本的美学性质，会使现实变成一件艺术作品。不过，由于这个形

---

① 勃勒东(1896—1968)：法国诗人、评论家、超现实主义运动主要代表人物。他在1924年发表的《超现实主义宣言》中，认为超现实主义的目的是消除梦幻与现实、理性与疯狂、客观与主观之间的界限。——译注

② 参见费迪兰德·阿奎叶：《超现实主义哲学》，巴黎版，1955年，第141页。

式出现于社会的生产过程，所以艺术就应相应地改变它在社会里的传统地位和功用。艺术应当不仅在文化上，并且在物质上都成为生产力。作为这种生产力，艺术会是塑造事物的“现象”和性质、塑造现实、塑造生活方式的整合因素。这将意味着艺术的扬弃：既是美学与现实分割状态的结束，也是商业与美、压迫与快乐之间的商业联合的终止。艺术将会重新把握住它自身的某些更原初的“技术”内蕴：即作为调制（烹饪！）、培植、促进事物生长的“艺术”，也就是说，给予事物以既不破坏它们的内容，又不破坏它们的感觉的“形式”。这样，就把形式上升为一种必然性的存在，上升为超越了趣味和通感等所有主观多样性的普遍性东西。照康德看来，存在先验的感性纯形式，它们适用于整个人类。这些形式，难道只是时间和空间吗？也许，还存在一些具有更多物质构成性的形式，诸如美与丑、善与恶之间的原初区别，① 即那种先于所有理性概括和意识形态的分别、即那些由感官（在受动性中具有主动性的东西）产生的分别。这些形式，难道不可以把使感性快乐的东西与伤害感性的东西区别开来吗？在这样的情况下，趣味、通感、偏爱的广泛多样性，才会是感性和感官经验的“本初的”基本形式的差异性；在此基础上，构造、限制和压抑的力量，才会依照不同个体和社会环境的方式发生作用。

构想和引导这种重建工作的新感性和新意识，需要一种崭新的语言来界定和传导新的价值（语言在这里是广义的，它包括语词、意象、姿态、音色）。人们曾说，一场革命在何种程度上出现性质上不同的社会条件和关系，可以用它是否创造出一种不

① 这里，康德的美学理论又一次导致了最先进的观点：美作为道德的“象征”。

同的语言来标识，就是说，与控制人的锁链决裂，必须同时与控制人的语汇决裂。认为诗人才是完全的不妥协者的超现实主义纲领，在诗的语言中，发现了革命的语义学成分：

> 诗人，不再被看作与他生活的世界完全不妥协的人作对的人了。他反对所有东西，包括革命者。这些革命者仅仅立足于那片政治领地，完全孤立于文化运动的整体之外；——而且，这些革命者让文化屈从于社会革命的完成。①

超现实主义纲领并不放弃唯物主义的前提，但它拒绝把物质的东西从文化的发展孤立出来，因为，这种孤立会使后者屈从于前者，因而导致解放可能性的锐减(如果不是被否弃的话)。这些可能性，在被结合进物质发展之前，它们是"超现实的"：它们属于诗的想象，它们在诗意的语言中形成，并在诗意的语言中表达出来。这种诗意想象领域的语言不是，也不可能是一种工具主义语言，也就是说，不是革命的工具。

那些表达抗议和解放的诗歌与歌曲似乎出现得不是太迟，就是太早：它们不是对过去的追忆，就是对未来的梦幻。它们的时辰不是眼前，它们是在它们的希望中，在对现实状况的拒绝里，保存它们的真理。诗的天地与政治的天地之间的距离如此之大，诗意的真理和想象力的合理性的中介过程如此复杂，以致于沟通这两类现实之间的任何途径，对诗歌都是至关重要的。在文化运动与革命运动（这个运动可能沟通日常语言和诗歌语言之间的鸿沟，并且消除日常语言的统治地位）的关系中，我们还无法去设想一场历史性变革。似乎，诗的语言只是从它的异在性

---

① 本杰明·伯雷特：《诗人的耻辱》，巴黎版，1965年，第65页。

和超越性中,吸取着所有的力量和真理。

而且,当所有的交往都被"单面性的社会"垄断和确定后,对现存体制的革命否弃;和新意识的交往,必定更加依赖于它们自身的语言了。的确,否定的语言就其"质料"看,总是与肯定的语言相同的。语言学的连续性在每一次革命后,会重新确立自己的地位。之所以必然会这样,也许是因为通过所有革命,控制的连续性被加强了。在过去,虽然起诉和解放的语言被主人和他们的奴婢共同分有,但是,起诉和解放的语言已在最终将要变革现存社会的实际革命斗争中,找到它本身的意义。因而,自由、正义、和平等这些相同的(用过的和废用的)词汇,不仅获得其崭新的意义,而且成为新的现实。这种现实,就是那些出现在十七和十八世纪的革命,以及由这些革命导致的具有更少限制的自由、正义和平等的形式。

今天,与现存体制的语言天地决裂,将会更加彻底,这就是说,在抗议的最激进的领域,它将表现为在方法论上对意义的颠倒。那些亚文化的团体创立它们自己的语言,并且将日常交流中无甚恶意的语言从其语境中选出,用它们去指称那些为现存现实所禁忌的对象或活动。这就是嬉皮士式的亚文化:trip、grass、pot、acid,等等,① 而这些术语,在今天已成为人们习以为常的了。言谈中的一个更具倾覆性的天地,是以黑人战斗的语言来宣告自己的存在的。在黑人语言中,出现了一场全面的语言学反抗,它冲破语词被运用和被界定的意识形态的语境,进而把这些语词放入另一个对立的语境中,也就是说,放入对现存

① 这些都是嬉皮士常用的、改换了日常用意的词。——译者

语境的否定中。① 因此，黑人们"夺过"西方文明中某些最崇高和最高雅的概念，让它们退掉神光，并重新界定它们。例如，拿"灵魂"这个词来说(自柏拉图以来，该词从根本上看，就象百合花一样洁白)，这个词作为娇嫩、深邃、不朽，即作为在人身上是人性之根基的东西，在现存的谈吐天地中已变成难堪、粗野和虚伪的词。现在它已被退掉其神光，在这种质变中，被转移到黑人的文化中。它们是黑人(Soul)② 的兄弟，黑人是黑色的、粗暴的、狂放的，于是，这个词不再囿于贝多芬、舒柏特的乐曲中，而表现在布鲁斯音乐、爵士乐、摇滚乐这些"黑人(Soul)的食粮"中。同样，"黑的就是美的"这个战斗口号，通过颠倒传统文化概念的象征价值，将它结合到黑色性这种禁忌的神秘性与离奇的反色彩中，因而就重新界定了传统文化中另一个核心概念。审美对政治的入侵，还表现在对丰裕的资本主义社会反抗的另一极上，即表现在不妥协的青年人身上。在青年人那里，对日常意义的颠倒，被推到公开对抗的程度，例如向警察献上鲜花的"鲜花力量"，就是对"力量"含义的重新界定和根本否定。同样，还表现在抗议歌声中的爱欲挑战、披头士的长发给人的感受、以及通过形体卫生来使肉体洁净的做法。

---

① 黑人和白人激进分子所用的那些日常语中视为"猥亵"语言，必须在对现存体制的语言天地进行方法上倒转的语境下才会发现。"猥亵语言"并非是读写行业的权威们、官方认定或约定的东西，因此，它们的用法就打破了虚伪的意识形态语言及破除了意识形态的限定。然而，只有在大拒绝的政治背景下，猥亵词才能发挥这个作用。例如，如果要称呼某州和国家的最高行政领导，并不叫他张三总统或李四州长，而是称他猪猡张三或猪猡李四(pig X, pig Y)。如果他们在竞选中所说的东西被翻成"奥克、奥克"(oink、oink)，那么，这种恶意的指称的用意，就在于用来去除他们那种头脑里只有公共利益的社会公仆或领导人的外在神光。他们的面目的确是按激进分子眼中的形象被"重新定义了"……。

② Soul，即"灵魂"，这里又指黑人自豪的称谓。——译注

新感性的这些政治表现，揭示出反抗的深度，揭示出与压迫的连续体断裂的深度，它们确证了社会在调整经验整体与有机物及其环境之间的新陈代谢整体的力量。除生物学水平之外，新感性的紧切性，还是一种历史的紧切性，这就是说，感官遭遇和领悟的对象，是特定文明阶段和特定社会的产物，而感官反过来，又被引向它们的对象。这种历史的相互作用，甚至影响到原初的感觉：现存社会向其所有成员都强行灌注着同样的感觉媒介。并且，社会通过所有个体和阶级在视野、水平、和背景的差异，提供出同样的普遍的经验天地。所以，要与攻击性和剥削的连续体决裂，也就同时要与被这个世界定向的感性决裂。今天的反抗，就是想用一种新的方式去看、去听、去感受事物；就是要把解放与惯常的和机械的感受的消亡联系在一起。这一遭，包括了消除由现存社会塑造的自我。当然，今天的反抗造成的消除，只是一种人为的、短暂的消除。然而，人为的或"私人的"解放，却以一种歪曲的方式，预示着社会解放的紧迫性，就是说，预示出革命必须同时是感性的革命，与革命相伴随的必须是社会物质方面和知识方面的重构，革命创造的将是崭新的审美氛围。

领悟到这种对知觉革命的需要，或对新的感性中枢的需求，也许，就是人们对心理幻觉过程加以研究的真实用意。但是，当这种研究的麻醉性质所带来的暂时解脱，不仅摆脱现存社会的理性和合理性，而且还背弃了那种用来改变现存体系的另一种合理性时，当感性不仅摆脱现存秩序的强制，而且还脱离革命的紧迫性时，那么，这就说明，那种利用幻觉而达到解脱的方式已经腐化了。由于在意向上无所归属，这种幻觉的暂时撤退，在它由之撤离的社会中就建立起人为的虚幻天国，因此，它们仍然受制于这个社会的法则。这个社会的法则惩罚着那些没有

成效的施行行为。与之相反，对社会的根本改造，意味着把新的感性与新的理性结合起来。想象力也可以变成生产性的：只要让想象成为沟通以感性为一方与理论理性和实践理性为另一方的中介。在人的潜能的这种和谐中（康德在这里看到了自由的象征），社会的重建找到了自己的向导。这种感性与理性和谐统一，是艺术的显著特质。但这种和谐的现实化，却止步于它与基本制度和社会关系的冲突中。物质的文化，社会的现实，仍然落后于理性和想象的进步，而且还把人的这些潜能贬弃为非现实的、虚幻的、虚构的东西。艺术尚未成为重建现实的一门技术，感性依旧被压抑着，经验仍然遭受着肢解。然而，那种反抗着压抑人的理性的抗议，那些欲图在新的感性中释放出被束缚的审美力量的抗议，在艺术中，也变得剧烈彻底起来，艺术的价值和功用正经历着根本的变化。这些变化影响到艺术的肯定性质（艺术借助它，与现实状况和解），而且还影响到升华的程度（它顽固阻碍着艺术中真理和认识力量的现实化）。反对艺术这些肯定性质的抗议，第一次世界大战之前就已席卷整个艺术界，并且，这种反抗声势有增无减：它赋予艺术的否定力量和文化的反升华趋势以声音和形象。

当代艺术（我下面所用的"艺术"一词，不仅指视觉艺术，还包括文学和音乐）的诞生，意味着传统那种以一种风格代替另一种风格已行不通了。反客观性的、抽象的绘画和雕塑，意识流的文学和形式主义的文学，十二音阶的曲式、布鲁斯乐和爵士乐，这些东西并不仅仅是对旧的东西重新改头换面，也不只是旧瓶新酒式的新的感受方式，而毋宁说，这些艺术形式是取消着感受的结构本身，以便腾出新的空间。这种新的空间提供给什么东西呢？艺术的新对象尚未"给定"；而那些熟知的对象又已经是不

可能的东西，已经是虚假的东西了。现代艺术从幻象、模仿、和谐到现实，可是这个现实尚未给定；作为“现实主义”对象的那个“现实”实际上并不存在。现实必定是由人去发现和设计的，人的诸种感官必须学会不要再以构成事物的那些秩序和法则为中介，去看待事物。必须打碎那种欲图左右我们感性的恶劣的机能主义。

新的艺术从一开始，就坚守着自己的根本性的自律，这个自律与俄国革命及其掀起的革命运动的关系，一直是紧张的、对立的。艺术由于艺术家对形式的执著，而与这种革命的实践保持着异在关系。形式是艺术本身的现实，是艺术自身。俄国“形式主义者”波·埃克汉鲍姆(Eikbenbaum)认为：

> 形式的概念具有崭新的意义。它不再是一个框架，而是一个除了其自身外，排除任何牵连的动态的整体和具体的整体。①

形式，是艺术感受的成果。该艺术感受打破了无意识、“虚假的”、“自发的”、无人过问的习以为常性。这种习以为常性作用于每一实践领域，包括政治实践，它表现为一种直接意识的自发性，但却是一种反对感性解放的社会操纵的经验。艺术感受，正是要打碎这种直接性。这种直接性事实上是历史的产物，也就是说，它是由现存社会灌注的经验的媒介物，它自身却积淀为一个自足的、封闭的、“自发”的体系：

> 这就是不协调的生活，它什么都不能改变。自发性吞没着物体、衣服、家具、女人、以及对战争的恐惧。②

① 参见埃克汉鲍姆：《文学的理论》一文，载《俄国形式主义文集》，塔多洛夫编，巴黎，1965年版，第44页。

② 弗·乔柯罗夫斯基，参见《俄国形式主义文集》，第83页。

假如变革这个该死的生活体系，所要带来的并不是另一个该死的生活体系，那么，人们就必须学会去发展生活的新感性，也就是说，对他们的生活和事物，产生新的感受：

> 这种为了赋予生活以感性的东西，为了感受对象，为了体验石头就是石头的东西，我们称之为艺术。艺术的目的，即在以形象而不是认知的方式，去展现我们对象的感受。艺术的过程，就是对象获得其个性特征的过程，而且在这个过程中，形式会模糊，感觉的时间和困难会增大。艺术感受的活动以其本身为目的，并为其本身而发展。艺术即感受对象变化的手段。那种已经"变成"的东西，对艺术来说无甚意义。①

我谈及形式主义，是因为这个学派的特点是强调艺术中能够变换形式的东西，在于艺术感受是以其本身为目的；坚信形式就是内容。艺术正是借助形式，才超越了现存的现实，才成为在现存现实中，与现存现实作对的作品。这种超越的成分内在于艺术中，它处于艺术本身的维度上。艺术通过重建经验的对象，即通过重构语词、音调、意象而改变经验。为什么这样说呢？因为，无疑地，艺术的"语言"必须传达真理，传达出并不属于日常语言和日常经验的客观性。这种紧切性，爆发于当代艺术的情境中。

当代艺术中，这种重构的激进性质或"暴乱"，似乎向人们揭示出，当代艺术并不反对这种风格或那种风格，而是反对"风格"本身，反对艺术的艺术形式，反对艺术的传统"含义"。

第一次大战期间，浩大的艺术反抗，所表现的正是这种症兆。

① 弗·乔柯罗夫斯基，参见《俄国形式主义文集》，第83页。

我们对伟大的世纪已作否定的回答。在这个我们共同的世界中的可笑的伤痛里，我们走上了歧路；由此再也无路可走。我们不禁要问：这就是人性发展的康庄大道吗？①

这里反抗的是"欧洲艺术的幻象"。② 由于艺术与现实的关系已经改变了，它必定不再是幻觉了。现实已感受到，并依赖着艺术的变革功能。由战争唤起的革命和失败，以及对革命的背弃，都鄙弃把艺术变成虚幻的那个现实；而且，正因为艺术曾是一种虚幻，新艺术于是就宣告自己是反艺术。另外，幻象的艺术还天真的把现存的占有观念，结合到它的表现形式中。它并不追问被人制约着的世界的物质特性。艺术必须打碎这种物化：它必须基于一种取牛顿光学而代之的新光学，而成为对"绘画或造形的知识批判"；并且，这种艺术将适应"与我们有别的那类新人"。③

自那时，艺术中反艺术的爆发，就以许多人们熟悉的形式表现自己：如句法的破坏，语词和句子的分割、日常语言的爆炸性运用、没有乐谱的曲调、随意写成的奏鸣曲。然而，这些完全反形式的东西仍然是形式，也就是说，反艺术仍然是艺术，它作为艺术被提供、被出卖、被冥想。

艺术的野性反抗，总是一种短命的冲击，它很快就被收罗在画廊的四壁中，或通过市场被卖进音乐厅，或装饰着繁华商业设施的大厅和门廊。艺术意图的不断变形是一种自弃，这是一种产生于艺术结构本身的自弃。无论一部艺术作品是怎样具有肯

---

① 弗朗兹·马尔克：《蓝骑兵》（1914年），载《宣言的宣言》（1905—1933），德累斯顿，艺术出版社1956年，第56页。

② 洛尔·豪斯曼：《艺术与时间》（1919年），载《宣言的宣言》，第186页。

③ 同上书，第188页。

定性或"现实主义"，艺术家都会给它一种形式。这种形式，并非是他展示的和他工作其中的现实的组成部分。只要这部作品是艺术，它就不是现实的东西，也就是说，小说不是报纸上的故事，艺术里安宁的生活并非是活生生的生活，甚至流行艺术中的真实罐头盒，也不再是超级市场的东西了。艺术本身所具的形式，不仅与致力于去取消把艺术当成"第二级现实"的努力对峙着，而且与把创造性想象力的真理改换为"第一级现实"的努力也对峙着。

关于艺术的形式这个问题，我们必须浏览一下哲学传统，即把对艺术的分析集中于"美"这个概念（而不顾这样的事实：即如此众多的艺术很明显并不美！）。美曾被解释为伦理的或认知的"价值"，美还被看作是理念的感性显现；还有人认为真理之路必经由美的王国。这些比喻的含义是什么呢？

美学的根基在其感性中。美的东西，首先是感性的，它诉诸于感官，它是具有快感的东西，是尚未升华的冲动的对象。不过，美占居的位置，可能处于已升华的客观性和未升华的客观性的之间。美不是直接的、具有机能特性的性欲对象（这种性欲对象甚至会阻止尚未升华的冲动！），而且，在另一个极端上，一个数学的公理仅以其高度抽象、构形的意义，也可以说是"美"的。美的不同涵义，似乎皆归诸于"形式"这个概念。

在审美的形式中，内容（质料）被组合、整形、调整，以致获得了一种条件，在这个条件下，"材料"或质料的那些直接的、未被把握住的力量，可以被把握住，被"秩序化"。形式就是否定，它就是对无序、狂乱、苦难的把握，即使形式表现着无序、狂乱、苦难，它也是对这些东西的一种把握。艺术的这个胜利，是由于它把内容交付于审美秩序。而审美秩序就其本身的要求看是自律

的。艺术作品建立了自己本身的界限和目的，它的意谓就在于把各个组成成分按其自身的法则连系在一起，这些法则构成悲剧、小说、奏鸣曲和绘画的“形式”……因而，内容被形式所改造，从而获得了超越其内容组成成分的一种意义。这个超越的秩序，就是作为艺术真理的美的显现。在悲剧中，叙述俄狄浦斯和他的城邦命运的方式，和安排着事件结局的方式，正是这些方式，使那些不可述说和不可言说的东西得以跃然纸上。这场悲剧的“形式”，是以恐惧作为它的结尾。可见，正是艺术的形式使僵固的东西毁灭了，盲人的眼睛复明了，不可忍受的东西成为可以忍受和可以理解的了，它使错误、偶然和罪恶从属于“诗的正义”。“诗的正义”这个词，暗示出艺术内在的两难处境：它要起诉现实存在，但在审美形式中又“取消了”这个起诉，并赎还了苦难、罪恶。这种“赎还的”、和解的力量，似乎内在于艺术之中，艺术借助于它才成为艺术，借助于它才获得给予出形式的力量。

即使在非虚幻艺术和反艺术最激进的表现中，艺术这种“赎还的”、和解的力量也存在着。这些非虚幻艺术和反艺术表现形式仍然是艺术作品，仍然是绘画、雕塑、曲调、诗歌。而且，作为艺术作品，它们具有其本身的形式，及其伴随这些艺术类型的它们自身的秩序，就是说，它们有它们自身的框架（虽然可能看不见）、它们自身的空间、它们自身的缘起、它们自身的结局。这样，艺术的审美必然性，取代了现实中恐惧的必然性，升华了现实中的痛苦和快慰。盲目的受难和自然的残忍（人的“本性”的残忍）获得了意义和结局，这就是“诗的正义”的审判。十字架刑罚的恐惧，通过耶稣在优美曲调中呈现出的繁复而优美的形象，得到了净化；政治斗争的恐惧，在拉辛优美的诗行中被净化；永别的恐惧，在《大地之歌》(Lied von der Erde)中得到净化。在这个

审美的天地里，快乐和完满找到了它们与痛苦和死亡并驾齐驱的真正位置，万物的秩序又重新回复。这时，起诉被取消了，甚至敌意、侮辱、嘲弄这些在艺术中表现出的极端的否定，在这个秩序面前，都安分守己了。

的确，在这种向秩序的回复中，形式就完成了“渲泄”，[①]也就是说，现实的恐惧与快慰都被净化了。但是，这种净化所达到的审美效果是虚幻的、虚假的、虚构的，它依旧滞留在艺术维度上，停留在艺术作品中。在现实中，恐惧和失望却有增无减地持续着（这就象心理治疗中，当短暂的渲泄过去后那样）。这也就是艺术中产生的那种矛盾，那种自弃，最为充分的表现：对质料的宁静征服和对象的变形依然是非现实的——就象感知中的革命依旧是非现实的一样。艺术的这种越俎代庖的性质，使艺术存在的合理性，再次遇到了问题：帕台农神庙[②]顶得上一个奴隶的苦难的价值吗？在经历奥斯维辛劫难之后，写诗还有可能吗？不过，这些问题都被人们驳回去了：当现实的恐惧愈发成为整体的和顽固的政治行动时，还有什么能比作为对现实拒斥的革命想象力中的反抗、以及这种反抗的不妥协的目标，更能让人难以忘怀呢？但是，在今天，那些想象的意象及其实现，是否仍然处于“虚幻”的艺术王国呢？

我们提出过一种历史条件下产生的可能性，在这种可能性中，美学将会成为一门社会的政治科学，并进而通过自身的实

① 渲泄，希腊语Katharsis，可译为净化。亚里士多德以来，该词在多种意义上，被用来表示悲剧所达到的审美效果。亚里士多德认为，悲剧通过对现实的行为和语言摹仿，引起怜悯和恐惧的心理情感，从而使这些情感得以净化。——译注

② 雅典卫城上供奉希腊雅典娜女神的主神庙，建于公元前五世纪中叶，公认为是古希腊古典建筑艺术多利斯柱式发展的顶峰。——译注

现，导致艺术的“终结”。今天，这种条件仅仅在发达工业社会的否定性中初见端倪。这些社会是竭尽全能以蔑视想象力的。无论艺术欲求发展的是哪种感性，无论艺术将赋予事物和生活以何种形式，无论艺术想传递什么样的解放图景，但是有一点是确定的：经验的根本变化已发生在技术的力量范围中，这些力量的可怕想象力，按其自身的意象组织了我们的世界，并且，这些力量正以更大更好的形式，在使支离破碎的经验永恒化。

然而，被囿困于这些社会之基础中的生产力，却阻碍着这种否定性的发展。无疑，技术和科学的解放的可能性，实际上是被包含在现存现实的框架中。对人类行为深谋算计和安排，对浪费和奢侈废品堆的无聊发明，对忍耐和毁灭极限的试验，这些东西，皆为有益于掠夺性地把握必然性的征兆；当然，这也暗示出在把握必然性上的进步。想象力，当从剥削的桎梏中解放出来后，在科学依托下，将会把它的生产力转向对经验和经验世界的彻底重建。在这个重建中，美学的历史地位将得到改变，美将在对生活世界的改造中，也就是说，在成为艺术作品的社会中表现出来。这个“乌托邦”的目标，依赖于在可能达到的自由的水平上产生的革命（如同自由发展的每一个阶段所做的那样），换言之，这种改造只能被理解为一种方式，自由人（或其他争取自身自由的人）借助这种方式，在与他人的团结中，调整他们的生活，并建立起一个生活环境，在这个环境中，生存斗争失去其恶和攻击特质。自由的形式并不仅仅是自我决定或自我实现，它还是整个地球上维持、保护和团结生命这个总目标的确定和实现。这种自律不仅表现在生产方式和生产关系中，也表现在人类个体之间的关系中，表现在他们的语言中，表现在他们的沉默中，表现在他们的姿态中，表现在他们的眼神中，表现在他们的感觉中，

以及他们的爱憎中。美，就会成为他们自由的一种基本性质。

然而，今天对现存现实文化的反抗，同样还反抗着这种文化中的美，反抗着这个现实文化中所有过于升华、分割、有序、和谐的形式。今天的反抗中对自由的渴望，表现为对传统文化的否定，这就是一种在方法上的反升华。也许，这种反升华最有力的原动力，产生于这样一些社会集团，这些集团一直被排斥在高级文化领域之外，也就是说，外在于高级文化肯定的、升华的和辩护的魔力。在这个文化阴影下生活过的人们，都会成为曾是这个文化的基础的权力结构造成的牺牲品。现在，他们反对把“天体音乐”当成他们自己的音乐，这个“天体音乐”曾是该文化的最充分升华后的产物。这些充满敌意、憎恨和快乐的反抗着的替罪羊们，把他们自身的人性界定为与他们前辈对人的定义完全相反的东西。闯入白人文化里的黑人音乐，是“噢，朋友，不要这种声音！”的可怕实现。这种拒绝的声音，已浸入到高唱《欢乐颂》的合唱队中，这首歌在高唱它的文化中，已经毫无力量了。托马斯·曼① 的《浮士德博士》看破了这一点：“我想废除《第九交响乐》”。试看，在颠倒了的、不和谐的、大哭大叫的黑人音乐节奏中，在这种诞生于“黑暗的大陆”、以及奴役和掠夺的“边远的南部”的音乐里，被压迫者对《第九交响乐》是反感的，他们给艺术一种充溢了令人恐惧的直接性的形式、非升华的形式、感性的形式，这种形式使得肉体运动起来，紧张起来，使得灵魂物质化于肉体之中。黑人音乐在根本上，是被压迫者的音乐，它揭示出高级文化及其

---

① 托马斯·曼(1875—1955)：二十世纪德国最著名的小说家之一。代表作品有《布登勃洛克一家》、《魔山》。《浮士德博士》是他晚期一部重要作品，作品反映了在资本主义社会中，艺术无处发展，艺术家没有出路的悲剧。——译注

崇高的升华形式——美，在很大程度上是建立在阶级基础上的。黑人音乐（及其白人先锋派中的进一步发展）同政治反抗的紧密关系，证明了在文化中与日俱增的反升华。

这种反升华仍然是简单、初级的否定，也就是说，它仍然是反题，它仍处于直接否定的水平。这种反升华，使得传统文化、以及虚幻的艺术仍未完全溃散：它们的真实和它们的承诺依照是合法的，它们或者在反抗之后，或者与反抗并驾齐驱，都处于一个给定的现实中。因此，反抗的音乐、文学、艺术，很容易就被市场吞没和变形，变得无甚棱角。为了自身的实现，这些反抗的艺术必须放弃掉它们直接的吁求，放弃掉它们所表现的粗糙直接性，因为这些直接和粗糙的东西总是乞灵于政治和商业那个习以为常的世界，而且，借助这些直接性的东西，那种既沮丧又短命的走投无路的习以为常性，就摆脱了它的沮丧。难道激进艺术在方法上的目标，不正是与这个习以为常性的决裂吗？艺术的异在效应①在艺术中的消亡（在相当大的程度上，它还活跃在伟大的幻想者的艺术中）使今日艺术的革命性大为失色。因此，“活动剧”②就其作为充满生气的东西，就其使我们同演员的直接性的同一，就其让我们去体验与演员相同的同情、怜悯和反感来看，在一定程度上是不成功的。这种活动剧并未超越我们对戏剧本身的习以为常性，即并未超越“已成的东西”，反而强化了它。就象那些大量地组织起来的“新鲜玩意”一样，就象那些更多的市场性通俗艺术一样，这种戏剧氛围创造出一个欺骗的“共

① Estrangement Effect：指艺术在资本主义国家，不断保持自身与社会现实的距离，总是具有与社会现实不合作的超越性质。——译注

② 指六十年代在街头、没有戏台的一种新的戏剧表演方式。——译注

同体”。

对这种直接的习以为常性的征服，即可以在社会水平上使更多的反抗艺术成为自由力量（也就是说，成为倾覆力量）的“调解”，迄今还是尚付厥如的东西。一旦它积淀在工作和快感的方式中，积淀在思想和行为的方式中，积淀在技术以及表达着社会主义审美规律的自然的氛围中，那时，艺术将丧失它对想象力、对美丽、对梦幻的特权的、分隔的控制。这也许是艺术未来的事。但是，未来已闯入现在。反升华的和反艺术的当代艺术在它的否定性中，“预见”到一个阶段，在这个阶段，社会的生产的能力可能将与创造性的艺术能力结为伉俪；而且，艺术世界的建立，将同现实世界的重建携手并行，这也就是自由的艺术和自由的工艺学的统一。① 由这个预见看来，文化的歪曲的、野蛮的、滑稽的反升华，反而构成了激进实践活动的根本成分。也就是说，构成了过渡中的倾覆力量的根本成分。

① 这的确是乌托邦的眼光。但这种乌托邦却现实得很，因为它推动了高级美术师范学院的激进学生在 1968 年 5 月的行动，这些学生呼唤一种新的意识的产生，他们认为，这种意识应当引导“内在于每一个体的创造活动”，因而，“艺术作品”和“艺术家”只是这种活动中的一些部分了。然而，这些组成革命活动的部分，在把人和作品都弄成僵化碑石的社会体系中是麻木不仁的。（见《什么世界？什么社会？》第 123 页）

六、自然与革命*

(一)

新感性在彻底变革的反抗"类型"中所起的作用，或许突出地体现出未来革命的新型历史型式。我已在《论解放》一书中勾勒出这个崭新的层面；这里，我想进一步揭示出它的要害所在，即关于人和自然之间(人本身和外部自然界)的关系问题。对自然的彻底改造成为对社会的彻底改造的一个组成部分。新感性并非仅仅是在群体和个体中的一种"心理现象"，而是使社会变革成为个人需求的中介，是在"改变世界"的政治实践与追求个人解放之间的调节者。

这一切的结局便是：人们发现了(或毋宁说是重新发现了)，自然界成为反对剥削社会的斗争中的同盟军，以便去共同反抗那个对自然的暴行加剧了对人的暴行的社会；发现自然界的解放力量以及这一力量在重建自由社会中的重要作用，将成为社会变革中的一种新型力量。

作为人的解放的一种工具，自然的解放包括哪些内容呢？

---

* 本文译自《阻碍革命和反抗》(Counterevolution and Revolt)一书第三章。波士顿灯塔出版社，1973年版。

解放自然主要是指：（1）解放属人的自然（人的本性）①；即作为人的理性和经验基础的人的原初冲动和感觉；（2）解放外部的自然界；即人的实存的环境。人正是在与自然的“搏斗”中，构成他的社会。首先需在此强调的是：自然在此两种表现形式中，都是一个历史的实体：人与之打交道的自然界是一个为社会改造过的自然，是服从于一种特殊的理性，这种理性在其程度上愈发成为技术的、工具的理性，并且屈从于资本主义的要求；而且，这种理性也被用作去压制人本身的本性，即他原初的冲动。让我们回顾一下要原初的冲动适应现存制度的需求的两个特有的当代形式：其一，通过把攻击性行为转化为技术工具，从而弱化了罪恶感，以便对攻击性进行社会操纵；其二，通过控制反升华作用，以及造型艺术的产生，达到对性欲的社会操纵，它也导致了罪恶感的弱化，并因此促成了“合法的”满足。

自然是历史的一部分，是历史的一客体，因此，“自然界的解放”并不意味着回到前工业技术时代，而是进而运用技术文明的成果，使人和自然界摆脱科学和技术为剥削服务时的那种破坏性滥用。因而，某些不复存在的工匠劳动性质或许会在新的技术的基础上重新恢复。

在现存的社会中，尽管自然界本身越来越有效地被控制着，但它反而变成了用来控制人的另一个层面，成为社会延展出来的手臂及其对人的抗力。商业化了的自然界、污染了的自然界、军事化了的自然界，不仅在生态学意义上，而且在实存本身的意义上，切断了人的生命氛围。这样的自然界阻挠了人从环境中得到爱欲的渲泄（以及变革他的环境），剥夺了人与自然的合一，

① 英文中“本性”和“自然”是同一个词：nature。——译注

使他感到他在自然界之外或成为自然界的异化体。这样的自然界也使人看不到自然界是有其自身存在权力的主体——一个应当共处于人性宇宙中的主体。要取消这种对自然界的剥夺，并非可以通过把自然界引向给人提供大量的享受，以及让人自发的或有组织的在一起生活而得以解决——这种图式只能增添对自然界的侵犯。

自然的解放，就是重新恢复自然中促动生命的力量，就是重新恢复在那种徒劳于永无休止的竞争活动中不可能存在的感性的审美性能，正是这些审美的性能揭示出自由的崭新性质。怪不得“资本主义精神”要拒绝或嘲弄这种解放自然界的观念，怪不得它要把这个观念贬斥为诗意的想象。假如人们不是把自然界当作类似“古董”的东西保护起来，而是以一种攻击性的科学方式去对待自然界，那么，这只是为了达到控制自然界的目的。这样，自然界就成了与价值无关的物质、原料。这种自然的观点是先验历史的，它属于一种特定的社会形式。一个自由的社会完全可以具有一种全然不同的先验形式，具有一种根本不同的目标，也就是说，科学思想的发展，也许应当以把自然界体验为一种要加以保护和“开化”的生命的整体为基础；而技术就应该把这门科学运用到对生命环境的重建上。

对人的统治是通过对自然界的统治实现的。要理解人的解放和自然界的解放之间的具体联系，只要看一下生态学上的冲击在今天的激进运动中所起的作用，就一清二楚了。空气和水的污染、噪音、工商业对空旷宁静的自然空间的侵害，这些都已具有奴役和压迫的物质份量。反对这些奴役和压迫的斗争，就是一种政治斗争。对自然界的破坏与资本主义的经济之不可分割到底有多大程度，人们已看清楚了。但同时，生态学的政治功

用很容易被“中立化”，很容易被用来美化现存的制度。当然，必须随时随地地同现存制度所造成的这种物质上的污染作斗争，这正象必须同这一制度所造成的精神污染作斗争一样。使生态学达到在资本主义结构中再也不能容纳的地步，就意味着开始超越在资本主义结构内的发展。①

在社会理论中，自然和自由之间的关系很少有人清楚过。马克思主义理论也是这样，它主要把自然界看作一个对象，看作人“与自然界的斗争”中的对手，看作更加合理地发展生产力的领域。② 但是，在这种形式下，自然界仍然似乎是资本主义造成的那个自然界：即用于扩大和开发人与物的活动的物质和原材料。这种对自然界的看法与一个自由社会对自然界的看法相符合吗？自然界难道仅仅是一种生产力吗？抑或它也“为其本身目的”的存在？而且，是否它就以这样的方式，为了人的缘故而存在？

在看待人类本性（属人的自然）时，马克思主义同样表现了低估自然基础在社会变革中的作用的倾向——这种倾向同马克思的早期思想判断有别。的确，“人的本性”（属人的自然）在社会主义制度下将会表现出相当大程度的差异：这时候，男人和女人于历史中将第一次在相互合作中发展和完善自己的需求和能力。但是，这种变革几乎都是作为新的社会主义制度的副产品而出现的。马克思主义着重强调政治意识的发展，极少表现出对个体中的解放根基的关注，也就是说，它不从个人最直接和最

---

① 参见穆拉·波克金的《生态学与革命思想》和《论解放的工艺学》，载《消灭贫困化的无政府主义》，柏克莱版，1971年。

② 参见A·施密特：《马克思学说中的自然概念》，法兰克福，欧洲出版社，1962年。

彻底地体验着他们的世界和他们本身的地方，即从他们的感性和他们的本能需求中，去寻找社会关系的基础。

在《论解放》一书里，我曾指出，没有感性层面上的变革，古老的亚当①又将会在新的社会中被重新创造出来；而且，自由社会建立的前提，就在于与世界的习以为常的经验决裂，与被肢解的感性决裂。被现存制度的合理性支配和“束缚”的感觉经验，会愈发使人“不能得到”那种可使人得到自由但并非习以为常的经验。鉴于发达的资本主义所实行的社会控制已达到空前的程度，即这种控制已深入到实存的本能层面和心理层面，所以，发展激进的、非顺从的感受性就具有非常重要的政治意义。同时，反抗和造反也必须于这个层面展开和进行。

“激进的感性”这一概念强调感觉在构造理性时那种能动的、建构的作用；所谓构造理性，即是指铸造那些借以去组织、经验、改造世界的范畴。感觉并非仅为被动的、接受的：他们具有自身的“综合”能力，它们导领着经验的原初材料。而且，这些综合并非仅仅是康德认为的那样，是不变地、先验地组织着感觉材料的纯粹“直观的形式”（空间和时间）；可以说，它们是另外一种更加具体、更加“物质化”的综合形式，这种综合形式或许包含了经验的（即历史的）先验经验条件。我们的世界不仅出现于空间和时间的纯形式中，而且同时还作为一个感性性质的整体，即不仅是眼睛（视觉）的对象，还是所有人类感觉（听、嗅、触、尝）的对象。如果我们的社会改造真要造成革命性的、实质上的变化，就必须彻底变革这种原初的经验本身，即彻底变革这种定性的、基本的、无意识的或者前意识的经验世界的结构。

① 指原罪。——译注

（二）

认为感性具有破坏旧历史的潜能，从而把自然作为解放的领域，是马克思《1844年经济学—哲学手稿》的主题。可是尽管人们再三重新阅读和重新阐释，却忽视了这一主题。近来，《手稿》被用来论证"人道主义的社会主义"，以反对官僚—集权的苏联模式；它为反对斯大林主义和后斯大林主义提供了强有力的推动力。我以为，尽管《手稿》具有"前科学"性质，尽管在《手稿》中占优势的是费尔巴哈的哲学自然主义，但这一著作所信奉的是最革命和最完整的社会主义观点；我相信，正是在这里，"自然"找到了自己在革命理论中的位置。

让我们简要地回顾一下《手稿》的主要思想。马克思把"一切属人的感觉和属性的完全解放"① 作为社会主义的主要特征。他认为只有这种解放才是对"私有财产的废除"。这意味着诞生了一种新的人类类型，这种人在其本性和在其生理方面不同于阶级社会的人类主体："社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。"②

所谓"感觉的解放"，意味着感觉在社会的重建过程中成为有"实际作用的"东西，意味着它们在人与人、人与物、人与自然之间创造出新的(社会主义的)关系。同样地，感觉也成为一

① 卡尔·马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，狄尔克·J·斯图克编，纽约版，1964年，第139页。

② 《1844年经济学—哲学手稿》，第141页。

种新的(社会主义的)理性的"源泉"：这种新的理性摆脱了剥削的合理性。而当这些解放了的感性摈弃资本主义的工具主义的理性时，它们将保留和发展这种新型的社会的成就。它们主要通过以下两种途径达到此目的：从否定的方面看，不再在攻击性的获取、竞争和防御性的占有的框架中，去经验自我、他者、对象的世界；从肯定的方面看，是通过"对自然的人的占有"，即通过把自然界改造成为为"类的存在"的人服务的环境（即生存环境），并自由地发挥出人的创造性、审美等方面的能力。

"只有通过在客观上展示出人的基本存在的丰富性，人的主观感性的丰富性(听音乐的耳朵、观照美的形式的眼睛——总之，那种能够导致人的满足的感觉、那种确证自己是属人的基本力量的感觉)才会被开发和存在"。① 解放了的感觉，与那种以它们为基础的自然科学结合起来，将会指导"人对自然的占有"，那时，自然就会失掉其"纯粹的实用性"，② 它就不仅作为一种原材料——有机的或无机的物质，还作为有其自身存在价值的生命力量，作为主体—客体而表现出来。③ 奋力求生遂成为人和自然共同的内容，人在那时就成为一个活生生的客体；感觉就会"使自己为了物的目的而与物联系在一起"，④ 并且，感觉所以能够同物发生关系，只是由于物本身就是客观化(对象化)了的人的态势：即成为人的关系的对象化；而且物本身也象人同它发生关

① 《1844年经济学—哲学手稿》，第 141 页。

② 同上书，第 139 页。

③ "太阳是植物的对象……就象植物是太阳的对象一样。"《1844年经济学—哲学手稿》，第 181 页。

④ 《1844年经济学—哲学手稿》，第 139 页。

系那样与人发生关系。①

正是这种极端非科学的和形而上的思想 预示了成熟的唯物主义理论，因为它把物的世界看作对象化了的人类劳动、或看作由人的劳动所形成的东西。如果说这种建构性的人类活动生产出一个积极进取的和压抑的社会的技术和自然的环境，那么，它也产生出一个丧失人性的自然，因此，彻底的社会变革必将涉及对自然的彻底改造。

另外，自然的科学也要变革吗？自然是主体性的显现，这种思想似乎同在西方科学中长期作为禁忌的神学，有着不可分割的关系。而自然界是客体本身的看法太符合资本主义把宇宙看成物质的观点，以致于不能容许抛弃这种神圣的禁忌。依靠这种禁忌所获得的对自然日益增长的有效和有利的控制，似乎已完全证实了这种禁忌的必要性。

承认自然是一个主体，难道真的是与科学的客观性势不两立的形而上的神学吗？让我们来看一下雅各·莫诺对科学中客观性的意义的一段叙述：

> 我所试图揭示的东西……就是科学的态度，它是指我所称作客观性的公设，也就是指那种认为在宇宙中不存在计划、不存在意图的根本公设。②

---

① 对“为了物的目的而同物发生关系”，我想为这说法提供一点例证：在南斯拉夫，人们出售的供切东西用的案板上，一面什么都没绘，一面则画着色彩鲜艳、花花绿绿的图案，还刻着这样的话：“不要伤害我漂亮的脸庞，请用我的另一面”。这似乎是孩子气的拟人观。不过，我们也可想象一下，具有这一想法的人、以及注意到这一点的使用者，不正是表现了对残暴和破坏具有非常自然的、本能的反感吗？他们的确同物有着“人的关系”。而且，物质对他们不正是生活环境的一部分，因此具有生命客体的特质吗？

② 同《纽约时报》记者的谈话，1971年3月15日。

解放自然界的思想并没有认为宇宙中有这种计划和意图：解放是人加之于自然界的一种可能的计划和意图。不过，这种思想的确认为，自然界是能接受人加之于它的这种解放活动的，而且，在被破坏和被压制的自然界中，存在着能够支持和增强对人的解放的力量。自然的这种力量或许可以称作"偶然性"或"盲目的自由"；并且正因为自然界具有这种能力，所以人类可以致力于补救这种盲目性，用阿多诺的话来说：去帮助自然"睁开它的双眼"，去帮助它"在贫困的土地上成为那种它可能会成为的东西"。①

把自然看成是没有目的，没有"计划"和"意图"的主体，这个观点类似于康德的"没有目的的合目的性"。人们尚未探究过康德的"第三批判"的最进步的概念所具有的真正革命性意味。艺术中的审美形式是以自然中的审美形式（自然美）作为其相关物或甚至作为其渴求的东西。假如美的观念不仅与艺术，而且与自然有关，这不仅仅是一个类比，也不是把人的观念注入自然界，它是基于这样一种洞见：作为自由象征的审美形式，既是人类实存的方式（或阶段），同样也是一种自然宇宙的存在方式或客观性质。因此，康德把自然美看作是自然的"在其自由中、同时也以审美的目的性方式，依照化学的法则……构成自身的能力。"②

马克思的思想，是把自然界看成这样一个宇宙，这个宇宙成为满足人的天生媒介物，由此在很大程度上自然**本身**的悦人力量和性质也得以恢复和解放出来。与资本主义对自然的掠夺尖

---

① 阿多诺：《美学理论》，法兰克福版，1970年，第100、107页。

② 《判断力批判》，第五十八节。

锐对立，这种对"自然的人的占有"将会是非暴力的、非破坏性的，其方向是旨在顺应自然中的生命的维系、感性、审美性质。因此，改造了的、"人化"的自然，将反过来推动人对完满的追求，或者说，没有前者，后者就不可能。事物具有它们的"内在尺度"：①这个尺度在事物之中，是事物内部的潜能，只有人能使这种潜能释放出来，在这个过程中，人使其自身的潜能也获得自由释放。人是唯一能"按美的规律来塑造物体"的存在物。②

马克思把解放的美学或美看作自由的一种"形式"，乍一看，似乎马克思已经回避了这种拟人的、观念论的观点。或者说，这个表面上看是观念论③的观点，难道不正是唯物主义基础的拓展吗？因为马克思说："人直接地是一个自然存在物；他是肉体的、活生生的、真实的、有感觉的、客观的存在物"，他把"真实的、感性的对象"④作为他的生命对象。而且，他的感觉（象在其形式中直接地与社会相关的那些器官）⑤在"占有"对象世界的过程中是积极的、实践的，它们表现了人的社会存在，表现了人的"对象化"。这不再是费尔巴哈的自然主义，相反，是把历史唯物主义拓展到了一个在人的解放中起着关键作用的层面。

不过，通过"属人的占有"去解放自然界的观点，存在着明显的内在局限性。的确，审美的层面是自由的一个关键层面，而

---

① 《1844年经济学—哲学手稿》，第114页。

② 同上。

③ "观念论"又译：唯心主义。——译注

④ 《1844年经济学—哲学手稿》，第181页。

⑤ 同上书，第139页。

且，审美层面摈弃了暴力、残酷、野蛮，并由于这种摈弃，它将成为自由社会的基本特性，它将不再是作为“高级文化”的独立王国，而是作为在这个社会的建构中的推动力量和动因。然而，某些残酷的事实，即尚未征服甚至不可征服的事实，又使人不免对此产生怀疑。在一个为了人类种族的物质生产而天天都在牺牲动物生命的时候，人对自然的占有是否会取消暴力、残忍、和野蛮？按“自然本身的目的”对待自然这话听起来还可以，但它并不为那些被吃掉的动物的目的，也不为植物的目的。这场战争的终结，即是动物界的完全和平——这种观点属于那种玄奥的神话，并非任何可以清楚设想的历史事实。当面临人与人之间的冲突所引起的苦难时，去掀起一场普遍素食主义或提倡人造食物的运动，未免太“操之过急”。就世界现实的情形看，首先要做的是在人与人之间实现人的团结。然而，一个自由的社会假如不在其“理性的指导原则”下，采取一些审慎的措施不断减少人施于动物世界的苦难，那么，这个社会会成为自由社会是难以想象的。

马克思关于对自然属人的占有的思想，保留了某些人的统治的“自傲”的成分。“占有”，无论怎样具有人情味，都不免是一种主体对另一种（活生生的）客体的占有。这种占有损害了那种根本不同于起占有作用的主体的东西，而这个东西完全有其作为客体存在的自身的权力——也就是，它也是一个主体！这后一种主体有可能会对人的占有作出反抗，在此情形下，二者的关系就是斗争。但是这场斗争可能逐渐被平息，并让位于和平、安宁、满足，这时，不是占有而是对占有的否定将成为它（他）们之间的那种非掠夺性的关系：即服从、“让步”、接受的关系……但这种服从遇到了物体的顽强抵抗，自然并非“精神”的显现，而毋

宁是其根本的极限。

(三)

虽然把自然作为社会变革层面这种关于自然的历史概念并不意味着目的论，并不赋予自然以“计划”，但是，它的确把自然看成是主—客体的统一：即看作一个本身具有其潜能、必然性、和偶然性的世界。这些潜能不仅可以指自然界在理论和实践中没有价值活动的意义上说的，也可以指自然界作为客观价值的载体。“对自然的暴行”、“对自然的压榨”这些说法中就体现出自然界是有客观价值的。暴行和压榨意味着人与自然作对的行为，意味着人与自然的内在联系触犯了自然的某些客观特性，即触犯了自然界对维系和完善生命具有根本意义的特性。而且，正是在此客观的基础上，人及其能力的解放就与自然的解放联系在一起了——这个“真理”不仅通过数学而且还在一种实存的意义上赋予自然。人的解放包括承认事物中、自然中的这个真理。马克思的见解重新把握住了古代那种“回忆说”的知识理论，这种理论认为，科学是对既存现实中被歪曲和否弃了的事物的真实形式的重新发现；它是观念论的永恒的唯物主义内核。理念作为表述这些形式的术语，并非是单纯的观念，而是一种阐明什么是虚假的意向，这种虚假是在事物被“给予”的过程中产生歪曲而造成的。这一意向还阐明了通常的知觉所造成的错误，这种错误是在社会中发生的被割裂了的经验中形成的。

因而，回忆就不是对充满童心的天真、原始人等东西的记忆，也不是对“黄金时代”的追忆(这个时代从未存在过)。回忆作为认识的功能毋宁说是一种综合，是把在歪曲的人性和扭曲

的自然中所能发现的那些支离破碎的东西重新组合在一起。这种回忆出来的素材，就成为想象的领域，它在艺术被压抑的社会中得到确认，它以一种“诗的真理”出现——也仅仅作为诗的真理。因此，它在社会的现实具体改造中的作用不大。这些想象最好被称为“内在观念”，因为它们不可能在压抑社会中起支配作用的直接经验中产生。它们只是作为经验的一个水准被给予，在这个水准下，直接给予事物的形式看起来是“否定的”，即人对事物的内在可能性、真实性的否定。不过在此意义上，这些想象“内在于”作为历史性存在的人之中，它们本身是历史的，因为解放的可能性总是历史性的可能性。想象作为知识，保留着在观念与现实、潜能和实在之间不可解决的冲突。这就是辩证唯物主义的观念论内核：让自由超越既定的形式。同样，在这个意义上，马克思的理论是德国观念论的历史继承人。

因而，自由遂成为“理性的调节概念”，引导变革现实的实践去遵循其“理念”——即它的内在潜能，使现实自由地达到真理。辩证唯物主义把自由理解为历史的和经验的超越，理解为社会变革的一种力量，理解为在社会主义社会也要超越它的直接的形式。自由不在于使人具有更多的力量，也不是通往天堂，而是走向使人更加和平地、愉快地与社会和自然那种顽强的抵抗力作斗争。这就是永恒革命理论的哲学内核。

自由作为这样的力量，是植根于男人和女人的原初冲动，它是维护他们的生命本能的根本需要。自由所需的前提条件就在于一种感性的能力，这种能力能够既体验到“给予”也体验到能使生命得以改善的事物的“隐藏的”性质。把感性彻底地重新定义为“实践的”东西，会使自由的观念既面对现实又不失去其超越性的内涵：感觉并不仅仅是在认识论上建构现实的基础，而

且也是为了解放的利益而对现实加以改造和颠覆的基础。

由此，人类自由就植根于人类的感性之中：感官不光“接收”给予它们的东西（按照这种东西的本来样子）；而且，它并不把对给予的东西的改造“委托”给另外的能力（即知性），相反，在实践中，它们发现和能够靠自己发现崭新的（或更加满意的）事物的可能性和能力、形式和属性，并能够促使和引导这些可能性、能力、形式和属性的实现。感官的解放将获得现在尚未存在的自由：即达到生命本能（爱欲）的感性需求所追寻的目标。

在一个以异化劳动为基础的社会中，人的感性变得愚钝了：人们仅以事物在现存社会中所给予、造就和使用的形式及功用，去感知事物；并且他们只感知到由现存社会规定和限定在现存社会内的变化了的可能性。①因此，现存社会就不只是在观念中（即人的意识中）再现出来，还在他们的感觉中再现出来。没有任何劝戒、任何理论、任何说理能打破感性的这个禁锢，除非把个体的这种麻木的、僵化的感性“消溶开”，展示出一个崭新的历史层面，直到人的感性与现存对象世界间的压抑性的惯常关系被打破为止。打破这种关系，就 是打破产生于异化社会的第二层面的异化。

今天，在反抗“消费社会”的斗争中，感性奋力于成为“实践的”感性，即成为彻底重建新的生活方式的工具。它已成为争取解放的政治斗争中的一种力量。② 这就意味着，个体的感官的解放也许是普遍解放的起点，甚至是基础。自由的社会必须植根于崭新的本能需求之中。这怎么可能呢？作为“具体的普遍性”（而不

① 可参考我的《论解放》一书，波士顿版，1969年，第 36 页之后。

② 曾遭到法律和秩序的武力捍卫者的强力镇压的伯克来的保卫人民公园的斗争表明，感性在政治行动中具有爆炸性的力量。

是作为抽象价值)、作为现实力量、作为实践的人类团结及“人性”，怎样才能在个体的感性中创造出来呢？客观的自由怎样才能从最主观的人类官能中产生出来呢？

我们面临着普遍和特殊的辩证法：个体性的人类感性，怎样才能创造出一种普遍化的原则？

我想重新回顾一下德国观念论对这个问题的哲学考察，因为马克思思想的理论源泉就是由此构成的。对康德来说，普遍的感性（直观的纯形式）构成了感觉经验的一种统一的构架，从而确证着知性的普遍范畴。在黑格尔那里，对我的直接的感性确定性的内容与方式进行反省，就使“我们”显示在直觉和感知的“我”中。当尚未被反省的意识达到对自己的意识并意识到它与它的对象的关系后，即当它已经经验到事物的感性现象“背后”的“超越性世界”后，它就发现“我们”本身处于某种现象的背后。而且，这个“我们”在主人与奴隶之间为了“相互认同”而进行的斗争，是作为社会的实体而展现出来的。

从康德致力于调和人与自然、自由与必然、普遍与特殊到马克思作出唯物主义结论这一漫长的过程中，转折点正在于：黑格尔的《精神现象学》与康德的先验的概念决裂，把历史和社会引入知识理论中（并且还引入到知识结构本身），进而抛弃了先验条件的“纯粹性”，自由理念的唯物主义化遂开始了。但是更进一步地考察表明，在康德哲学中，其实早已存在这种倾向，这就在于从第一个批判到第三个批判的发展。

（1）在第一批判① 中，主体自由只存在于对感觉材料作认识论的综合中，自由被归之于纯粹综合的超验自我，它是一种先

① 指《纯粹理性批判》。——译注

验的力量，借助于它，超验主体构造了经验的对象世界，也构造了理论知识。

（2）在第二批判①中，通过对道德个体的自律的设定，就达到了实践的王国：人有力量在不破坏那个控制着自然的普遍因果性，即必然性的前提下，找到因果性的根源。康德付出的代价是：让感性受制于理性的绝对命令。人的自由和自然的必然性之间的关系仍然暧昧不明。

（3）在第三批判中，人和自然在审美的层面上沟通了，自然的僵持的"他性"被消除了，美表现为"道德的象征"。自由的王国和必然的王国的统一，在这里不是被看作由自然来控制，也不是被看作使自然屈从于人的目的，而是给自然赋予一种"无目的的合目的性"，一种"它自己的理想的目的性"。

尽管马克思的思想保留着观念论的批判的、先验的成分，但只有它才超越了观念论的因素，为人的自由和自然的必然性、为主体自由和客体自由之间的和解提供了物质的、历史的基础。这个统一是以解放为前提，即以消灭资本主义制度和用社会主义制度和关系取而代之的革命实践为前提。在这一转变过程中，感觉的解放必然伴随着意识的解放，因而这种解放就涉及到人的实存的整体性。假如个体要团结起来建立一个具有质的差异的社会的话，那么，他们就必须改变他们的本能和感性本身。然而，为什么在这种重建中，需要强调审美的需求呢？

（四）

马克思把"按照美的规律"塑造对象世界说成是自由的人的

① 指《实践理性批判》。——译注

实践的一个特征。这不是随便说说的，也不是空洞的说教。审美的性质在根本上是非暴力的、非控制的。我将在下一章再讨论这个问题。① 在艺术的领域里，在把"审美"当作专属于升华了的"高级文化"加以压制性的使用过程中，这些性质与社会现实、与"实践"本身相脱节了。革命就要消除这种压制性，恢复审美需求，使之成为一种颠覆力量，以便能够扼止社会的和自然的世界中居于支配地位的攻击性。具有"接受的"和"被动的"能力是自由的前提条件；它是一种以事物本身的方式去看待事物的能力，以便去包容在它们之中的欢乐以及自然的爱欲能量——这种能量正在那里期待解放，自然也等待着革命！这种接受本身就是创造的土壤：它并不与创造相对立，而是与破坏的创造性相对立。

这种破坏的创造性已愈发明显地成为男性统治的特征。由于"男性原则"已成为统治的精神和物质的力量，所以自由社会就是对此原则的"断然否定"，它将是一个女性的社会。在此意义上，它与任何形式的母权制完全是两回事。在母权制社会中，妇女作为母亲的形象本身就是压抑的形象，这种母权制把生物学的事实转化为伦理价值和文化价值，从而支持和证实了她的社会压抑。新的社会的关键就在于爱欲在男人和女人中压倒了攻击性，出现了男性"女性化"，这将表现出在本能结构中的决定性变化：即弱化了原初的攻击性。这种原初的攻击性通过生物和社会因素的联盟，曾一直统治着父权文化。

在这一转折中，妇女解放运动就其超越攻击性需求，就其超越整个社会组织和职能的分工而言，已成为一股革命的力量。换

---

① 参见"艺术与自然"一文。——译注

言之，该运动成为革命的，就在于它的目的不仅仅是在现存社会的工作与价值结构之间求得平等（这种平等可能是非人的平等），而毋宁是旨在改变这个结构本身（即以机会平等、工资平等、以及从整个家务和看孩子中解放出来为先决条件）。在现存的结构中，无论是男人还是女人都不自由。并且，男人在丧失人性方面或许更甚于妇女，因为男人不仅受累于传送带和生产线，还要遭罪于"实业社会"的规范与"伦理"的准则。

不过，妇女的解放将比男人的解放意义更深远；因为对妇女的压抑，由于社会地使用她们的生物机体一直不断加剧。抚养孩子、做一个母亲，被看作不只是她们的天然职能，还是她们"本性"的完善。自从在一夫一妻制的父权家庭的框架中进行种族的再生产，妇女就仅仅是一个妻子。在这个框架之外，妇女仍然主要是一个玩物，或者成为一个婚姻中没有满足的性的能量的临时发泄口。

马克思的理论把性的压迫看作是原初的、首要的压迫，而妇女的解放运动就在于反对把妇女贬低为"性的对象"。但是，要克服这种把妇女当作"性的对象"的情感是困难的。资产阶级——资本主义社会组织所特有的那种压抑的特性，侵蚀了反对这个组织的斗争。从历史上看，把妇女当成性欲对象，当成在市场上具有交换价值的东西，就使妇女的形象比早先作为母亲和妻子的形象更为降低了。这种早先的形象在现今已被遗忘的资本主义发展的某一时期，对资产阶级意识形态来说，是必不可少的。那个时期，某些"内在的现世的禁欲主义"仍然是经济发展的动因。相比之下，目前作为性对象的妇女形象就是使资产阶级道德——即资产阶级发展到"高级阶段"的特征——失去光彩。这里，这种商品形式也普遍化了，它现在进入了以前是神圣不可

侵犯的领域。《花花公子》杂志上展现的和在造型上理想化了的女性的肉体，已成了具有高档交换价值的可欲的商品。可以说，这是资产阶级道德的腐败。但是这对什么人有好处呢？的确，这种新的肉体形象销路不错，而且塑造的美可能并非实在的东西，但它们刺激了审美—感性需求，这种需求在其发展中已不能容忍把肉体作为异化劳动的工具。男性的肉体也被作为性形象创造的对象——也被整形和涂抹……成为纯粹的交换价值。在宗教世俗化后，在伦理转化成奥维尔的虚伪①时，作为性对象的肉体的"社会化"也许是走向交换社会的圆满化的决定性的一步，而这种圆满不正是它的末日的开始吗？

把肉体（在目前，主要是女性的肉体）作为对象公开化，是非人道的。因为这种公开化助长了占支配地位的男性成为攻击性的主体，对他们来说，女性只是在那儿被玩弄、为男性所安排，所以，这种公开化更显得非人道。在性关系的本性中，无论是男性还是女性都同时是主体和客体，性欲能量和攻击能量应融合起来。由社会限定男性的过多的攻击性，就象由社会限定女性的过多的被动性一样。但是，在决定男性攻击性和女性接受性的社会因素下，存在着自然的对照：正是女性，在根本意义上"包容"着和平、快乐和结束暴力的希望。娇弱、消极被动、感性已成为妇女肉体的特征（或者说是残缺不全的特征），这也就是妇女被压抑了的人性特征。这些女性的特征完全是由资本主义发

---

① 奥维尔（1903—1950）：英国著名讽刺小说家、新闻记者，曾衣衫褴褛地生活于穷困人民中。"奥维尔的虚伪"指因受严厉控制而失去人性的社会伪善。——译注

展的社会条件决定的。但这一过程的确是辩证的过程。[1]虽然资本主义把具体的个体能力归结为抽象的劳动力，从而建立起男人和女人之间的抽象平等（在机器面前的平等），然这个抽象对妇女来说并不完全是这样。妇女参加物质生产过程的机会就比男人少，她们完全地从事家务劳动，在家庭中干活，家庭被认为是资产阶级的个体得以实现的领域，可是，家庭这个领域孤立于生产过程之外，从而促使妇女变得残缺不全。不过，这种与资本主义异化劳动世界的分离，又使得妇女总是较少地被现实原则摧残，使她们更接近感性：她们比男人更具有人性。妇女的这种形象（和现实性）是被进攻性的、男性控制的社会所决定的，但这一事实并不意味着必须否定这种决定，也不意味着妇女的解放必须克服女性的"本性"。这种将男性和女性等同化将是倒退的作法：它将是一种新的女性对男性原则接受的形式。在这里，历史的过程也是辩证的：夫权社会创造出女性形象，造就了一种女性的反作用力；而这种女性形象、女性反作用力又成了夫权社会的掘墓人。也正是在这个意义上，妇女执掌着解放的命运。在德拉克洛瓦[2]的画中，正是妇女高举着革命的大旗，指引着鏖战中的人们冲破障碍前进。她没有穿制服，她的胸脯坦露着，她美丽的脸庞没有任何残暴的痕迹。但她手中紧握着步枪——为了结束残暴，她要去战斗……

---

① A·戴维斯的文章《论马克思主义和妇女的解放》（尚未发表）的中心内容就是阐述这种辩证法。这篇写于狱中的文章是一位伟大的妇女、知识分子和战士的作品。

② 德拉克洛瓦（1798—1863）：十九世纪上半叶法国浪漫主义画家，是印象派和现代表现派的先驱。马尔库塞这里谈到的是他最著名的作品之一：《自由领导人民》。——译注

七、艺术与革命*

"……艺术发展的某些繁盛时期，并不是与社会的一般发展成比例的，因而也决不与物质基础及其社会组织的基本结构成比例。"

——马克思

（一）

在西方，"文化革命"一词，首先意味着意识形态的发展先于社会经济基础的发展：在艺术、文学、音乐、交往、方式和习尚中，当出现预示一种新的经验即价值的根本转换时，社会结构及其政治表现，似乎基本上依然未变，至少是落后于文化的变化。不过，"文化革命"还意味着，从一种新的意义上看，今天的根本对立，还涉及到物质需求领域之外的所有领域，即文化革命的目的旨在对整个传统文化进行总体的变革。

艺术，作为这种激进主义的特征，其政治潜能首先表现为

* 本文译自《阻碍革命和反抗》(Counterevolution and Revolt)一书，第四章。波士顿灯塔出版社，1973年版。

一种需要。这种需要渴望着要在对现存现实的控诉与解放的目标之间，达到有效的交往。正是在形式方面寻求交往的努力，才打碎了压抑着人们头脑和肉体的现存语言与意象，这些语言和意象，一直是控制、灌输、欺骗人类的手段。彻底的不妥协，与新的历史性革命目标的交往，需要同样的不妥协的语言（广义上的语言），也就是说，需要能够接近大众的语言，这些大众，已被灌满了他们主人和上司的需求与价值，并且这些需求与价值已变成他们自身的东西，因而，在他们的头脑中、意识中、感官和本能中，再生产着现存体系。这种崭新的语言，如果要成为政治的，那么，它是不可能被“发明”出来的，它必将依赖对传统材料的颠倒使用，并且，在传统本身允许、保护和保存另一种语言和另一种意象的地方，我们自然就可能找到这种颠倒的可能性。这另一种语言，主要存在于处于社会对立的两极的两个领域：

（1）在艺术中；①

（2）在民间传统中（黑人语言、黑话、俚语）。后者大都是被压迫者的语言，因此，它与抗议和拒绝，有自然而然的亲密性。今天的黑人精心构织的黑人语言，强调团结，强调他们所认同的文化传统意识，强调他们的被压迫的或被扭曲的文化传统意识。正是出于这种功用，黑人语言强烈反对规范化。另外，还有一种反抗的语言形式，那就是对“猥亵”语言的广泛使用，我曾强调过这种语言隐含的政治潜能（参见《论解放》）。但是，今天，这种语言的政治潜能已失去它的效力，因为这种语言一旦为照料“猥亵”的现存的东西说话时，它就不再是那种革命的语言了，也就是说，它就不再超越自身了；而且，标准化了的猥亵语言，是压抑

---

① 我所用的“艺术”一词不仅包括文学和音乐，而且包括造型艺术。

的反升华，或者说，是攻击性的简易（虽然是替代性的）满足；这种语言很容易被用来转而反对“性”本身。已经成为左翼革命谈吐的正式方式（如“义不容辞”地运用“fuck”和“shit”①），这些对肛门和生殖区域在语言上加以谈论，其实是对性的贬低。假如一个激进分子说要“Fuck尼克松”，他就把最高级的生殖器快感，同压抑人的现存体制的最高代表，联在一起了。还有，“shit”敌人的产物，就代替了对肛门愉悦的资产阶级的拒斥。在这种（完全是无意识的）对性的贬低中，这个激进分子似乎是由于自己缺乏力量而惩罚自己，他的语言已失去其政治的冲击力；而且，当这些语言的使用被当成一种身份（即属于激进的不妥协者）的辨认口令后，这种语言的反抗，由于它仅仅在语言上谈及小资产阶级的禁忌，因而损害了在政治上的身份认同。

在社会的另一极，即在艺术的领域中，对“给定”的现实存在的否定和抗议传统，却一直固守着自己的天地和自己的权利。在这里，另外一种语言、另一种意向继续交往着、被听到和被看见。正是这种处于颠倒形式中的艺术，现在被用来作为反对现存社会的政治斗争的武器。艺术造成的这种影响，远远超出了那些专享特权的上层集团，或没有特权的下层集团。艺术传统的颠倒运用，一开始就指向文化中系统的反升华：审美的形式的取消。②所谓“审美形式”，是指和谐、节奏、对比诸性质的总体，它使得作品成为一个自足的整体，具有自身的结构和秩序（风格）。艺术作品正是借助这些性质，才改变着现实中支配一切的秩序。不错，这个改变是“幻象的”，但是，这种幻象却能表现着那些不

① fuck和shit，为美国俚语，意指性交和大便。——译注

② 参见《论解放》，第42页。

同于占支配地位的言论世界的意义和功能内涵。语词、声音、图象，从另一个维度上，为行将达到的和解，“悬置”、剥夺着现存现实的存在权利。

和谐性的幻象、理想性的造形、以及与这些相伴随的将艺术抽离出现实，这些东西就是审美形式的特质。因此，它的反升华意味着：回到一种“直接的”艺术。这种“直接的”艺术，不仅是对理智和被精炼、“蒸馏”、限定了的感性的反映和激活，而且首先是对摆脱了日薄西山的剥削社会要求后的、自然的感觉经验的反映和激活。“直接的”艺术所要找寻的艺术形式，要表现的不是作为劳动力和顺民的载体的肉体体验，而是作为解放的载体的肉体（还有“灵魂”）体验。这就是对感性的文化的寻求。感性的，就在于它包含着对人的感觉经验和接受性的根本变革；让这些感觉经验和接受性从自我强制、唯利是图、以及残害性的生产力中解放出来。从而文化革命远远超出了艺术革命的范围，它撞击到在个体本身之中的资本主义的根基。

在前一章里①，我曾试图勾勒出这种解放的物质、实践力量。在基础和上层建筑的（意识形态的）抽象框架中，文化的变革不可能被理解。现阶段，“资产阶级文化”的解体，已影响到资本主义的可操作的价值。对现实的新体验和新的价值观，正弱化着潜藏在大众中的顺从性。这种“生存的”抗议，这种难以隔离和惩治的抗议，比它的政治目标和口号更为有效，正危及社会制度的凝聚。这种抗议还致力于去倾覆这个制度的“高级文化”，使人们看到，一种全新的生活方式的建立，主要有赖于从“资本主义文化”中解放出来。

---

① 指《自然与革命》一文。——译注

在今天，同艺术中的（无论是严肃的还是通俗的）资产阶级传统的决裂，似乎已基本完成。新的“开放”形式或“自由形式”表达的不仅仅是历史延续中的崭新风格，毋宁说是对艺术处身其中的世界的否定，就是说，当今艺术形式所奋力追求的，是改变艺术的历史功用。这些努力，果真踏上解放之路了吗？它们真的倾覆了它们欲以倾覆的东西吗？为了回答这些问题，首先必须把目标选准。

何谓“资产阶级文化”？是否存在着决定十六至二十世纪占支配地位的文化、并使其富于意义的共同标尺（而不是那些模糊的非历史的东西）？这种文化的历史主体是资产阶级，这个阶级开始是处于农业和制造业劳动者与贵族之间的城市中间阶层。然后，这个阶级又是在十九世纪与工人阶级发生冲突的统治阶级。但是，在今天，被人们看作是这个时代文化代表者的资产阶级，就其社会作用和精神看，已不再是今天的统治阶级；它的文化也不再是支配今天发达资本主义社会的文化，资产阶级文化既不在物质方面，也不在精神方面起支配作用，而是成为某种艺术的（“高级的”）文化。

这里，物质文化和精神文化两个领域的区别必须重新回顾一下：

——物质文化，包括“维系生活”的诸行为的具体形式，是可操作的价值的体系，也就是说，是施行原则的法则；是作为教育单位的夫权家庭；是把工作作为一种召唤，作为一种天职。

——精神文化包括“高级价值”，即包括自然科学和“人文科学”，艺术和宗教。

我们将看到，资产阶级文化的这两个维度，不仅远远没有构成一个统一的整体，而且，两者之间的张力、甚至对抗，在不

断加剧。

在物质文化中，标准的“资产阶级”东西就是：

——专注于把金钱、实业、“商业”作为“生存的”价值，并伴以宗教和伦理的惩治；

——占统治地位的经济，以及作为家庭和企业首领的父亲的“精神”作用；还有：

——旨在于再生和灌注这些功利目标的极权制教育。

这种资产阶级唯物主义的“生活方式”，浸润着工具主义的合理性，这种合理性强烈地反对着解放的趋向；贬低着性的地位；歧视妇女；并以上帝和实业的名目，聚敛着对人的压抑。

与此同时，鄙弃甚或否定这种物质文化的精神文化，在根本上是理想主义的；它通过把完满和自弃、自由和屈从、美丽和幻象牢固地结合在一起，因而升华着被压抑的力量。

现在愈加明显的是，这种精神文化已不再是占统治地位的文化了。今天，统治阶级既没有它本身的文化（以致统治阶级的思想就是统治思想），也没有实行它所继承的资产阶级文化。古典的资产阶级文化现已过时，它正在分崩离析；这种分崩离析，并不是在文化革命和学生反抗的冲击下，毋宁说，是出自垄断资本主义自身的内在驱动力，使得这种文化不再适应它的生长和存活的要求。

在此，我将简要勾勒出资产阶级文化这种内在分崩离析的最一般标志：

——作为古典“资本主义精神”的“内心世界的禁欲主义”，已被颠倒过来；“凯恩斯革命”成为发展资本积累的前提；

——统治阶级对“消费者社会”的再生产的依赖，与把异化劳动永恒化的资本主义需求之间的矛盾，已经加剧；

——随着行为被愈发强烈地整合进资本主义轨道这一社会需求，也就是随着理想主义观点被贬斥，实证主义的教育使得"僵硬的"自然科学方法，愈发侵入社会科学和人文学科；

——可能扩大其市场的自由的亚文化，已被接纳，而且

——语言世界遭到破坏，奥威尔主义①成为标准的交流方式；②

——在资产阶级家庭中，父亲形象与超我日益衰落。③

今天，假如统治阶级在哪里依然执著于传统文化的价值，那么，它就在哪里会遇到一种礼仪式的冷嘲。人们借冷嘲谈论着保障自由世界、私人企业、公民权力、个人主义。这就是冷嘲主义现象。因为，没有任何意识形态能掩盖这样一个事实：这个统治阶级不再有可能发展曾经蕴含在它的体制中的生产力，而只能阻碍和滥用它们。意识形态从上层建筑（在那里它被喧嚣的谎言和废话所取代）退离出来，被人们纳入消费社会的商品和服务中，从而，在当今，它维系着对美好生活的虚假意识。

现在的问题是：假如我们今天见证了资产阶级文化的分崩离析，假如我们看到这正是当代资本主义内在驱动力的结果，这正是文化随着当代资本主义需求的调整而产生的结果，那么，文化革命，就其旨在摧毁资产阶级文化来说，是否会落入同资本主义的调和、以及文化重新界定这些事件的同一个层次的东西？这

① 奥威尔(1903—1950)：英国讽刺小说家、新闻记者。他的小说大都是寓言故事，借以讽刺社会的虚伪和集权社会对真相的歪曲。"奥威尔主义"是指奥威尔小说《一九八四》(1947年出版)中，描写的人们信奉的一种集权主义的语言。——译注

② 参见本书原文第109页。——译注

③ 参见《爱欲与文明》，波士顿版，1955，1966年，第85页。以及亨利和耶伞·罗温费尔德《我们许可的社会与超我》，载《心理学季刊》1970年10月号。

样，不是会自毁其目标，也就是说，放弃为一种具有质的差异的、在根本上反资本主义的文化提供土壤吗？在反抗的政治目标与反抗的文化的理论和实践之间，是否存在着某种危险的裂痕（假如不是矛盾）？

这种矛盾，最明显地表现在发展一种反艺术的努力中，也就是在那种拒斥审美形式的"活生生的艺术"的努力中。这些发展反艺术的努力，服务于更大范围的目标：取消精神文化和物质文化的分离。在人们看来，这种精神文化与物质文化的分离表现了资产阶级文化的阶级特性，而这种阶级特性，在资本主义时期最有代表性和最完满的著作中，被人们看作是组成因素。

首先，我想简要地审视一下这个观点。只要浏览一下十九世纪以来的那些作品，人们至少会发现，在其中占支配地位的东西就是那种彻底反资产阶级的态度。这种高级的文化，控诉着、拒斥着、逃避着资产阶级的物质文化。这种高级文化的确与社会分隔开来，它让自己挣脱出商品世界，挣脱出资产阶级工业和商业的残害，挣脱出对人际关系的扭曲，挣脱出资本主义的唯物主义，挣脱出工具主义的合理性。因此，由此看来，审美的天地与现实对立着——，泾渭分明的意向性对立。

这种对立，决不是"直接的"、无中介的、整体的，它并不具有一种社会或政治小说、诗歌、绘画等东西的形式。即使它具有这种形式（象毕希纳、左拉、易卜生、布莱希特、德拉克洛瓦、杜米埃、[1] 毕伽索[2] 的作品所表现的那样），这些艺术作品依然忠实

① 杜米埃（1808—1879）：法国画家。巴尔扎克曾说他有米开朗基罗的神髓。他的绘画，对马奈、莫奈等印象派画家影响颇大。——译注

② 毕伽索（1881—1973）：西班牙画家。他的绘画富有艺术创造性，作品数量惊人，风格多样，情感强烈。代表作有《格尔尼卡》、《亚威农的少女们》等。——译注

于艺术本身的结构，忠实于戏剧、小说、绘画的形式，因而表现出与现实的距离。在形式中"包含"着否定的东西，形式总是一个"破碎的"、"升华了"的对立，它使现存现实发生形式和实质的变化，即从现存现实中解放出来。这种变化创造了自我充实的天地，使艺术无论具有怎样的现实性、自然性，它依旧是现实和自然的"他者"。在这个美的天地中，对立的确被"解决了"，以致于它们的显现，表现出它们归属于中的普遍秩序。这种普遍秩序首先是具体、历史的东西；是那些古希腊城邦、封建的宫庭、资产阶级社会。在这个天地中，个体的命运（如文艺作品中描述的那样）不仅仅是个体的，同时也是其他人的命运。这个天地在所有的艺术作品中，无不表现于那些特定的构形、行为、受难之中，表征为直接的、感性的而不是"象征"的形式中；个体使普遍意义具体化。因此，个体在他不可替代的命运和地位之中，成为一个普遍真理的预言家。

艺术作品首先是将特殊的、个体的内容，转移到它所属的普遍社会秩序之中。但是，转化是否结束于这个秩序？艺术作品的真理、或艺术作品的合法性是否仅仅局限于希腊城邦、资产阶级社会或诸如此类的东西？显然不是。美学理论在这里，遇到了这个历时常新的问题；是什么东西使得古希腊悲剧、中世纪史诗在今天仍栩栩如生，即不仅为人理解，而且使人愉悦？答案必须到这两个"客观性"层次上去寻找：第一，审美转化揭示出人类条件是与超越所有特定条件的人类整个历史（即马克思所说的人类前史）相关的；第二，审美形式反映了人类理智、感性、和想象的某些永恒的性质，而这些性质在传统的哲学式美学那里被解释为美的理念。①

正是借助艺术作品中特定历史性天地的这种转化，即借助

一种出现在具体内容本身显现中的转化，艺术才为现存的现实，开启了另一维度：可能的解放维度。的确，这是幻象的，但另一种现实正是诞生于这种幻象。而且，只有艺术自己愿意作为幻象，也就是只有当艺术愿意作为一个非现实的世界，而不是既定的世界时，另一种新的现实才会产生。艺术正是在这种转化中，才能使自己保留下来，并且超越它的阶级特性。艺术的这种超越，并不在于达到一个虚构和空幻的王国，而在于抵达一个具体可能性的天地。

首先，我想把乍一看作为资产阶级时期高级文化阶级特点的典型特质概括出来。它们一般表现于个体主体（即“自律人格”）的发现和赞美中；该主体或自律人格，在一个、或依赖一个毁灭它自身的世界中成就自身、形物自著。这个主体，在资产阶级现实中开启了一个新的维度，一个自由和完满的维度。但这个自由的王国，最终是在内在存在中发现的，并进而被升华。假如不是被弄得不真实的话。在给定的现实中，个体不是调整自己，就是贬低自己，要么就毁灭自己。给定存在的存在，有其本身的权利和真理，它有自身的伦理、自身的幸福和愉快（对此可说的还很多！）。另一种真理就是名家的作品中的音乐、歌曲、诗行、形象：这就是审美的王国、自我充实的王国，一个使苦痛的现实听其自便的审美和谐的世界。正是这种内在真实、正是审美想象的崇高美、奥秘，是和谐，今天似乎被看作在精神上和肉体上是无法忍耐的，是虚伪的，是商业文化的一部分，是解放的障碍。

我承认，界定资产阶级艺术的阶级特性是困难的。无疑，资产阶级艺术作品皆为商品，它们甚至就是为市场上出卖的商品

① 对“关于审美中客观主义立场”的讨论的分析，请参见斯台芬·莫拉斯基：《艺术价值》，载《审美教育杂志》，第五卷注一；尤其是第36页。

而创作的。但这个事实本身，并不能改变它们的实质，它们的真理。“真理”在艺术中，不仅指作品的内在一致性和逻辑，而且还是对它所述说的、它的图象、它的音响、它的节奏的确证。艺术中这些东西揭示和传递着人类生存的事实与可能性，它们借助一种完全不同于表现在日常的（和科学的）语言和交往中的现实的方式，“目睹”了这个生存。在此意义上，真正的作品，就具有宣告一般的确实性、客观性的意味。当然，诸如作品的本文、结构、和节奏这些东西，的确是“客观地”存在在那儿，供人们去辨识和再创造；这些东西在（或通过、或依照）所有的特殊解释、感受、歪曲中，都是同一的。作品的这种客观性，或者说它的普遍确实性，即使由于创造它的人出身资产阶级家庭，或者说当出现心理和本体领域的混淆时，也不能被消除。确实，作品的本体结构是一个历史的东西，但是，历史是所有阶级的历史，所有阶级共享着一个共同的环境，这个环境在其一般特征（城市、农村、自然、气候等方面）上是共同的。而且，这些阶级的斗争，正是发生于这个普遍的客观性环境中。

此外，艺术还展示出另一个实际上是更大的和“否定的”整体：人类，生存的“悲怆”天地和对市俗救赎——解放承诺——历史常新之渴望的“悲怆”天地。我认为，艺术激发了这个自由承诺，并借助于这个功用，既超越了任何特定的阶级内容，却又不消除它。很明显，在资产阶级艺术中，存在着这样一些特定的阶级内容：资产阶级、它的背景、它的问题支配着舞台，就象骑士、他们的背景、他们的问题支配着中世纪艺术一样。然而，仅凭这个事实，难道就足以确定艺术作品的形式、内容、真实性吗？黑格尔揭示出艺术中实质性的内容具有一种连续性，揭示出使现代小说和中世纪史诗联系起来的真理：

> 拟传奇式的虚构故事所表现的是变成具有严肃性和现实内容的骑士风。外在世界的偶然情况现在已转化为公民社会和国家的固定安稳的秩序，所以警察制度、法律、军队、国家行政机构代替了过去骑士们所追求的虚幻的目的。因此，在近代拟传奇式的虚构故事中活动的英雄们的骑士风也就改变了性质。这些英雄们站在个人的立场，抱着关于爱情、荣誉和野心的主观目的，或是抱着要改良现存秩序和现实的散文气味的理想，而现存秩序和现实却从各方面阻挡着他们的道路。在这种矛盾对立中，他们把主观的愿望和要求不适当地推到非常高的地位。每个人都面临着一个中了魔似的世界——这个世界对他完全不合式，他必须和这个世界进行斗争，因为它在压迫他，冷酷地顽强地站在那里，不给他的情欲让路，在他面前摆着父亲和婶母的意志和市民社会关系之类障碍。①

我们承认，的确存在着那些与以前历史时期不同的、特定于资产阶级本身的冲突和对这些冲突的解决（参见笛福、② 莱辛、福楼拜、狄更斯、易卜生、托马斯·曼的作品），但也正是它们的独特性承载着普遍的意义。同理，特里斯坦、帕西法尔、齐格弗里德③ 是否仅仅就是那种其命运只是出于封建准则的封建骑士

---

① 黑格尔：《美学讲演录》（全集），克罗纳编，斯图加特版，1928年，第八卷，第215页。F·P·R·奥斯玛森英译《美学》，伦敦版，1920年，第二卷，第375页。中译文参见《美学》中文版，第二卷，第363页。

② 笛福（1660—1731）：英国小说家。他最著名的作品就是《鲁滨逊漂流记》。——译注

③ 特里斯坦、帕西法尔、齐格弗里德皆为欧洲传奇故事中的主人公。瓦格纳曾以这三人的身世，创作出《特里斯坦》、《帕西法尔》以及《尼伯龙根的指环》三部歌剧。——译注

呢？显然，在那里是存在阶级内容的。但是，使这些戏剧中的人成为象环境条件和人性梦幻那样清滢可见的东西，成为人与人、人与自然之间冲突及其和解，就是审美形式所造就的奇迹了。于是，在特定的内容中，出现了另一个维度；在这个维度上（封建的和）资产阶级的男人和妇女，都羽化为作为类的人：人类存在。

不错，资产阶级时期的高级文化，曾经是（而且现在仍是）充满着上层贵族味的文化，它们只适用于具有特权的少数人，只对少数人才有意义。但是，仅就这一点看，这种只适应少数人的艺术仍然具有自古以来所有文化的成分。在这个文化世界中，劳动群众所处的卑微的地位（或没有地位），的确使这种艺术具有阶级特征。可是它却不是专属于一个资产阶级的。假如事实如此，那么，我们就有理由假定，文化革命的目标远远超越资产阶级文化的范围，它针对的是审美形式本身，即针对艺术本身、针对作为文学的文学。正是由文化革命推动的论战，确证了这个假定。

（二）

在对审美形式诘难中，什么是主要的罪状呢？

——它不能充分地表现出真实的人类环境条件；

——它脱离现实　因而它创造出一个美的幻象的世界、诗的正义的世界、艺术和谐秩序的世界。这些东西正和解着那不可能被和解的东西，辩护着那不可能被辩解的东西；

——在这个幻象的和解的世界中，那些作为解放力量的生命本能的能量、肉体感性的能量和物质的创造力被压抑了；而

且，正因为这些特点，

——审美形式就成为压抑的社会中，起稳固化作用的因素；所以，审美形式本身就成为压抑的东西了。

作为文化革命早期代表人物之一，作为伦敦第一个超现实主义的阐发者，赫伯特·里德①纲领式地概述了古典艺术与压抑之间的这种关系：

> 假如要一语道破古典主义内涵的话，在我们看来，它现在，而且一贯都曾表现着压抑。古典主义是政治专制的精神伺伙。无论是在古代世界和中世纪王国，它都是这样。古典主义被改头换面地表现于文艺复兴的独裁专政中；并且，它一直是资本主义的官方教条。
>
> 〔以后，〕古典艺术的模式就成为秩序、比例、平衡、均匀、和谐，也就是说，成为所有静止的性质和僵化的性质的典型型式。
>
> 这些东西是一种用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念，而生长与变化，依赖的正是这些活生生的本能。所以，这些东西决不会表现任何自由决定后的快愉，只代表一种强加于人的理想。②

今天的文化革命，在实践中已把赫伯特·里德对古典主义的批驳贯彻到所有的艺术风格中，贯彻到资产阶级艺术自身的本质中。

问题的要害在于，资产阶级文化具有“肯定性质”，正是凭借

---

① 里德（1893—1968）：英国诗人、文学评论家。二十世纪三十年代开始的现代艺术运动的主要代表。——译注

② 《超现实主义》，里德编并作序，纽约版，1936年，第23、25页。

于它，使艺术屈从于美并为现存秩序辩解。[1]艺术的审美形式，通过赞美普遍的人性，反映着孤独的资产阶级个体的苦难；通过高扬灵魂的美，反映着肉体上的被剥夺；通过抬高内在自由的价值，反映着外在的奴役。

不过，这种肯定又有其自身的辩证法，因为，不存在任何不通过“否定的力量”去打破其肯定的态势的艺术；也不存在任何在其本身的结构中，不唤醒另一现实（或被现存的秩序逼出来的另一秩序）的语词、图象、音乐的艺术，这些现实和秩序，已表现在追忆与预见中，表现男人与妇女的遭遇中，还表现在他们对它的反抗中。一旦这种肯定与否定之间、快乐与忧伤之间、高级文化与物质文化之间的冲突在哪里不再占支配地位了，那里的艺术作品就不再维系应然和实然的辩证统一。因而，艺术作品也就失去其整体、失去其自身了。而正是在审美形式中，才有这种冲突、以及这种资产阶级艺术批判的、否定的、超越的性质，也就是说，只有在审美形式中，才有资产阶级的反资产阶级性质。重新把握和改造这些性质，把它们从强制中解放出来，这必定是文化革命的任务之一。

对审美形式的这种不同的、肯定的评价，即认为审美形式是对社会的革命性重建的确证，这种看法似乎在文化革命赖以发生的历史进程的新阶段中，已经被提出了。这个新阶段，就是资本主义制度日益加剧的分崩离析，也就是对它的反抗的日益高涨。即是说，已反抗到它的压抑人的阻碍革命的组织就对资本主义的反抗已压倒资本主义自身的解体的程度看，对资本主义

---

① 参见我的论文《文化的肯定性质》，1937年；英译载《否定文集》，波士顿版，1968年，第88页，尤其是第98页。

的反抗已达到这样的程度：这种反抗已“移置”到文化和亚文化领域，在那里，寻找着，而且可以说打破着言论现存天地的形象和音调；在那里，保护着未来的形象和音调。

现在的情境，与现代艺术的开始(即十九世纪后三十年)到法西斯兴起那段时期相比，更为糟糕了。革命在西方失败了，法西斯主义使人们看到一种用制度化了的恐惧，去拯救资本主义制度的方式。而且，在全球范围内依然控制着这个制度的最发达的工业国家中，工人阶级已不再是一个革命的阶级。不仅古典的资产阶级文化无甚发展，而且独立的后资产阶级(社会主义的)文化的发展，也裹脚不前。脱离了社会的土壤和基础的文化革命，表现为抽象的否定而不是作为资产阶级文化的历史传人。我们眼下的这场并非由无产阶级所进行的革命，要在不同甚至对立的两个方面寻求支持：一方面，它试图赋予(那些并非革命的)“大众”的需求和情感以语词、形象和音调；另一方面，它将精心构织那些纯属是由传统形式的破碎化和原子化组成的反形式的东西：把纯粹的普通散文切割成诗行的诗歌；用部分和断片的纯属技巧的排列，去替换意义整体的绘画；以具有高度自发性、开放性的多种混杂音色，去代替高度“智慧的”、“彼岸世界的”古典和谐。但是，反形式并不能够沟通“现实生活”和艺术之间的鸿沟。与这些趋向相反，存在着这样一些趋向：它们在根本上修改资产阶级的传统，同时又保留了其进步性。

在资产阶级的传统中，秩序、比例、和谐的确都是基本的美学性质。不过，这些性质既非“理性的概念”，也非表现着什么“压抑的力量”。毋宁说，它们是另一种东西：是待救赎、待解放的世界的理想、理念，也就是说，是一股摆脱压抑的力量。这些性质的确是“静态的”；因为它想具有一个永恒的结

局，[1]然而，这是一完满的静止、安谧的静止：即暴行结束的结局，这就是在莎士比亚所有悲剧结束时，那个反复重现的希望——希望世界现在也许有可能变得不同一些；正是俄耳甫斯[2]音乐中的静态性质，扼止着动物性的生存斗争，这或许也是所有杰出音乐表现出的性质。[3]制约艺术秩序的规范，并不是那种制约现实的规范，而是否定现实的规范：它是那种支配着米尼翁[4]对土地的描绘、波德莱尔的《旅行之邀》……的秩序，这个秩序遵从着"美的规律"、形式的规律。

的确，审美形式还包含另一个秩序，这个秩序也许真的代表着压抑的力量，即把人和事物附属于国家利益，或现存社会的理性。这就是对"生命本能"要求着屈让、权威、控制的秩序，这是承认现存东西的合理性的秩序。这种秩序被命运、被神祇、被国王、被智者、被良心和罪恶感、被莫名其妙的东西所加强，它就是曾经战胜过哈姆莱特、李尔王、夏洛克、安东尼、贝雷尼克和费特拉、迷娘[5]、包法利夫人、于连·索列尔、罗米欧和朱丽叶、唐

① 这就产生一个问题：艺术是否在其内部包含着对主题的限制，艺术是否预先排除了某种与自身不相容的题目，例如，对残忍、暴行等的表现（在没有否定因素的条件下）就是这样。的确，那些描述战场、苦难、酷刑的伟大绘画是存在的，但是这些绘画，并没有激发对现实中产生的苦难的反抗。它们是否真是那种不仅仅属于纯粹技巧的艺术，因而，没有传递那个作为艺术本身真理的真理之信息？如果真是这样，艺术的确就成为完全肯定的东西了；这样，即使是最完美的审美性质，都不能使作品摆脱"装饰"；它缺乏（内在的）必然性。

② 俄耳甫斯：古希腊传说中的诗人与歌手，善弹竖琴。他的琴声可使猛兽俯首、顽石点头。——译注

③ 尼采问道："音乐或许真的属于这种文化，在其中所有形式的暴力统治已经荡然无存？"《全集》（斯图加特：阿尔弗雷德·克罗勒尔），第十六卷，1911年，第260页。

④ 米尼翁（1640—1679）：德国巴罗克画家。主要从事静物画。——译注

⑤ 迷娘：歌德的《威廉·迈斯特的学习年代》里一个女孩的名字。

璜、维欧列塔的秩序，也就是战胜过所有时代的异端、受难者和情侣的秩序。然而，即便在作品的无私公正赦免着现实力量的压迫所产生的罪恶的地方，审美力量仍然否定着这种公正无私性，而去赞美受难者；因为真理存在于受难者的美丽、温柔、和情感中，而不存在于压迫者的合理性中。

制约审美秩序的规范，不是“理智的概念”。当然，所有真正的作品，都具备在构织材料时极度的理智力和理智原则。不存在“自动产生的”艺术，艺术也不会去“仿造”；艺术要包容的是整个世界。艺术所达到的感性直接性前提，是一种依照普遍法则的经验综合，只有它，才使得艺术超越其私自个别的意义。这就是对现实两个对立的层面的综合，也就是使事物现存的秩序，与从它之中解放出来的可能性和不可能性综合在一起。在两个层面上，都存在着历史性和普遍性之间的内在作用。在综合活动的本身中，感性、想象力、和知性达到统一。

这种统一的结果，就创造出不同于然而又是产生于现存世界的一个对象世界；但这种转换并不向对象（人或物）施加暴力，而是代它们说话，就是说，给那些被现存现实状况封口、歪曲、压抑的东西，以语词、音色、和形象。内在于艺术中的这种解放和认知的力量，表现于艺术所有的风格和形式中。即使在现实主义的小说和绘画中，在那种以故事的确会发生于（或也许曾经发生于）此时此地的方式述说故事的情形中，故事仍然被审美形式所改变。在这些作品中，男人或妇女可能以他们在“现实中”所做的那样谈吐或行动，事物看起来就象“在现实中”一样；可是，还出现了另一个维度；这个维度出现在对环境氛围的描述中，出现在时间和空间的（内在的和外在的）构形中，出现在明显的沉默中，出现在尚付厥如的东西

中，① 以及出现在对事物的微观（或宏观）的视野中。因此，我们可以说，在审美秩序中，事物被推入一个并非它们“偶然具有”的处所；而且，在这种变换中，事物变成它们自己。

无疑，审美造形是想象的东西，它也必须是想象的，因为，除了想象之外，还有什么心灵能力能够激发那些尚付阙如的东西显现出来呢？另外，审美造形是感性的，而不是概念的；它必定是愉悦的（非利害的快感）；它总是忠实于和谐。这种对和谐的忠实，是否使得传统艺术不可避免地成为压抑的一个使者，成为各类现存体制的一个维度？

（三）

艺术的肯定性质的根基，并不在于它从现实的逃离，而在于它应同能与现实和解的那个东西的和睦相处；也就是把现实作为它的背景、把现实教诲和体验为自由而又有所赐赏的价值、作为使“高级”的社会秩序及受教育的人与大众区别开来的财富。但是，艺术的肯定力量，同时也是否定这种肯定的力量。尽管艺术可用作（封建的和资产阶级的）阶层符号、用作纯粹的消遣，用作高雅的东西，然而，艺术仍然与作为艺术本源的现存现实是疏离的。这就是第二层次的异化；艺术家借助于这个异化，使自己

① 梅罗·庞蒂以斯汤达为例，指出：“人们可以象绘画那样去叙述小说的主题，但是小说的力量，就象绘画的力量一样，并不在主题中。问题的关键并不在于于连·索列尔听到德·瑞拉夫人欺骗他后，爬上窗户去并试图将她杀死。问题在，听到消息之后，这种沉默、这种梦一般的幻动、这种没有思索的确定性、这种永恒的决断。……而所有这些东西，小说在任何地方都未曾说出来。”（莫里斯·梅罗·庞蒂《世界的诗文》（巴黎：伽里玛尔），1969 年，第 124 页）。

逐渐从异化社会中摆脱出来，并创造出只有艺术才能在其中具有和传达其真理的非现实的、幻象的天地。同时，这种异化，将艺术和社会联系起来：它保存了艺术的阶级内容，并且使它成为透明的东西。作为“意识形态”，使占统治地位的意识形态失去存在理由；因为，在艺术中，阶级内容被“观念化了”，风格化了，于是成为超越了特定阶级内容的普遍真理的集结地。因此，古典戏剧使不同时代的真实的王子、贵族、自由民风格化了，虽然这些占统治地位的统治阶级，在舞台上的言行，并不象它的对立者那样，不过，这些占统治地位的阶级，至少得承认在他们中间，存在着他们自身的意识形态、自身的理想、或自身的模式（或自身的漫画）。① 身居凡尔赛宫的人们能理解高乃依的戏剧，② 并承认在其中有他们意识形态的隐语；同样，身居魏玛宫庭的人，仍然有希望在歌德《伊英琴尼亚》中的陶里斯宫庭里，或他的《塔索》的费拉拉宫庭里，找到他们的意识形态。

连接艺术与现实的中介，就是生活的方式。寄生的贵族，也需求一种彬彬有礼的行为的审美形式，它表现荣誉、尊严、快乐，以至“高雅的文化”和教养。古典戏剧既是这些东西的“模仿”，同时又是对这种秩序的批判理想化。然而，尽管经历了所有的调解，经历了所有同现存现实的亲近，戏剧仍宣布自己与现实势

---

① 参见列奥·罗温塔尔《文学与人的形象》，波士顿版，1957年，尤其是导言和第4章。

② 高乃依（1606—1684）：法国古典主义戏剧大师。擅长揭示处于冲突之中的人物所表现的个性及精神力量，并歌颂他们的坚毅与克制力。他的作品《熙德》、《贺拉斯》、《西拿》、《波里耶克特》被称为“古典主义四部曲”，其中尤以《熙德》为传世之作，公认为法国古典主义戏剧的高峰。该剧主题为强烈的爱情与家族荣誉之间的冲突。——译注

不两立。艺术的这种异化，表现在戏剧的背景、语言、"夸张"和压缩中。

异化的形式遵循社会的基本变化而变化。古典主义随着资本主义的民主化和工业化，丧失了不少自身的真理，也就是说，丧失了它对统治阶级文化亲近和对规范的亲近。要想象白宫①和古典主义具有任何亲近的关系，简直超出了那种最荒诞的想象的范围。而且，在戴高乐的法国还隐隐约约感受到的东西，在其继承者那里已变得不可能感觉了。

艺术的异化使得艺术作品、艺术的天地在根本上成为非现实的了。艺术创造出一个并不存在的世界，一个"显现"、幻象、现象的世界。然而，正是在这种把现实变为幻象的转化中，也只有在这个转化中，表现出艺术倾覆性之真理。

在这个天地中，任何语词、任何色彩、任何声音都是"新颖的"和新奇的，它们打破了把人和自然囿蔽于中的习以为常的感知和理解的框架，打破了习以为常的感性确定性和理性框架。由于构成审美形式的语词、声音、形状、以及色彩，与它们的日常用法和功用相分离，因而，它们就可逍遥于一个崭新的生存维度。② 这就是"风格"的成就，这就是诗、小说、绘画、乐章。蕴藏着

① 指美国华盛顿的总统府。——译注

② 梅罗·庞蒂曾对塞尚绘画中这种有条不紊的异在化作了精采地描述。塞尚打破了我们对世界的习以为常的体验，"它(指塞尚的画)揭示出人类置身其中的非人的自然的根基。这正说明为什么在另一种人看来，其人物是那样的奇特。自然界本身被剥夺了那些充满灵性的性质：风暴索然无味，安尼西(Annecy)湖的水纹丝不动，僵死的物体犹犹豫豫的就象地球的本来面目。这是一个人们陌生的、不存在习以为常的东西的世界。正是这种习以为常的东西，阻扼着人性的流露。"(参见《塞尚的惆怅》，载《感觉与非感觉》，巴黎版，1948 年，第 30 页。(引文原文是法文——译注)

审美形式的风格，在将现实附属于另一种秩序的时候，实际上是让现实置身于“美的规律”。

在艺术作品的框架中，真实与虚假、正确与错误、痛苦与快悦、安宁与狂暴，成为美学的范畴。因而，由于脱离了它们的（直接的）现实，它们遂进入到一个不同的框架中；在那里，即便是丑陋、残忍、痼疾，都成为制约着整体之审美和谐的组成部分，因此，这些东西就不再被“取消”。戈雅[①]蚀刻中的恐怖，依然是恐怖，然而，在同时，它又“永恒化”了对恐怖的恐怖。

（四）

在第二章中，[②]我曾论及，在马克思理论里，潜在地复活着古代的回忆说。这种看法，旨在揭示人和事物中的压抑性质，这些压抑性质一旦被辨识，就会在人和自然的关系中，产生一场根本变革。通过对马克思早期思想的讨论，在“感性的解放”，即回归于感性的“审美”中，又寻到了回忆的概念之踪迹。现在，当讨论到批判的艺术理论时，回忆的观念又被提出来了：与艺术相关的“美学”。

艺术，在其最基本的层次上，就是回忆：它欲求达到一种前概念的经验和理解。而这些前概念的东西，又都再现于、或相悖于经验和理解的社会功用的框架，也就是说，这些东西都相悖于

① 戈雅（1746—1828）：西班牙著名画家、雕刻家。他的油画、素描和版画形式奇异多变，对十九世纪后期的浪漫主义、现实主义和印象主义，影响颇大。——译注

② 指《阻碍革命和反抗》一书的第二章。——译注

工具主义的理性和感性。

当艺术达到了这个最基本的层次时，即达到理智努力的终点时，艺术就触犯了禁忌。它把声音、视野、听力，赋予梦幻、记忆、渴望这些最高级的感性尤物，赋予这些通常被压抑着的事物。这时，不存在任何外在的强制；这时，不再压抑整个内容的形式，就让内容在自身的整体性中表现出来；这时，也没有屈从和反抗——只有忧伤和快慰。这些极端的性质、这些艺术的极点，似乎就是音乐所特有的东西，正是它，"展示出先于所有形式的最内在的核心，或事物的心灵。"① 它在音乐或小调中存在着。在乐调中，占支配地位的、流畅的东西，便是回忆的基本成分：这些回忆的基本成分在所有变化中重现。即使被打断和离开了曲谱，也仍旧余音袅袅。它们保持在这个极点上；即处于或依赖于作品中的丰富多彩与繁复多样。这种声音是人间另一个世界的声音、另一种美、另一种安宁。而且，也正是这种声音，构成了古典音乐和浪漫音乐的两维度结构。

古典戏剧里，在两维度世界中占支配地位的声音是诗句。诗句冲击着日常语言的法规，并成为一种媒介，以传达在现存现实中缄而不语的东西。同时，正是诗句的节奏，先于所有特定的内容，使得不现实的现实和真理的涌现，成为可能。在这里，"美的规律"建构着现实，以便使现实清澄可见。正是古典戏剧的主人公借以谈吐的"崇高的"方式，而不仅仅是他们的行动和受难，激发并同时拒斥着现存的东西。

资产阶级戏剧(这里的含义是：那种其主人公是资产阶级成

---

① 叔本华：《作为意志和表象的世界》，E·F·J·培因英译本，纽约版，第一章，第52节。

员的戏剧）一开始就进入到一个反升华、非理念的、审美的天地，在这里，散文代替了诗意，历史的氛围被抛弃，现实主义压倒一切，古典形式让位给开放的形式（如歌德的《狂飙与突进》）。但是，资产阶级革命的平等观念，冲破了现实主义的天地。资产阶级和贵族之间的阶级冲突，采用了一种悲剧的形式，没有任何东西能解决这场冲突。当这种阶级冲突不再能够把持舞台的中心时，特定的资产阶级的内容，就被超越了：资产阶级世界被成为灾变和解放信息传递者（例如在易卜生、霍普特曼[①]）的象征形象或变形所粉碎了。

小说更加接近这种审美的超越性。无论以什么样的特定“情节”和环境，作为小说的主题，它那松散的文体，却能够将现存的世界打破。卡夫卡也许是最突出的例子。在他那里，一开始，与现存现实的联系，就被直呼事物的名字（这最终变得用词不当）所打断。那个名字所述说的东西，与实际存在的东西之间的矛盾，已成为不可调合的了。是否可以说，使人恐怖的东西正是两者之间的实质上的同一，即两者之间的同步？在任何情况下，这种语言都把那些虚假的面目撕破，也就是说，这种语言揭示出幻象是在现实本身之中，而不在艺术作品中。卡夫卡这类作品，就其结构本身是反抗性的，在它描述的世界中，不存在任何可以接受的和解。

艺术这种第二层次的异化，在今日减小着（如果不曾取消的话）艺术与现实之间的距离的全面努力中，正在消失。这种努力注定要失败。的确，在游击式的戏剧舞台上、在“随意榨取”的诗

① 霍普特曼（1792—1868），德国音乐家。代表作品是悲剧性大歌剧《玛蒂尔黛》。——译注

歌中，在摇滚乐中，都存在着反抗。但是，它们的反抗依然是没有艺术的否定力量的艺术。就其使自身在一定程度上成为现实生活的一部分看，这种反抗丧失了使艺术与现存秩序对立的超越性，这种反抗仍然内在于现存秩序中。正是由于直接的“生活性质”，使得这种反艺术及其吁求面临毁灭；这种反抗艺术在现存天地的框架中蹦来蹦去(文字上和比喻上的含义)，最后的命运不过是为其灭亡发出绝望的哀号。

的确，人们对古典和浪漫的艺术存在着深刻的不安。乍一眼，它似乎是一种行将就木的东西：它似乎失去其真理、其意义。是不是因为这种艺术太崇高，是不是它用“理智的”、形而上的灵魂去取代真实的、活生生的灵魂，从而才成为压抑人的东西？或者，这种艺术还是别的什么东西？

也许，在今天，这种艺术最极端的性质，是作为情感和痛苦过余非升华的、直接的、非控制的表现，也就是说，作为反对这种将灵魂显露和“抛掷”出来的羞愧，来刺激我们的。也许，我们已不再适应这种把人类生存推到极限——以及超越社会限制的极限的情愫。也许，这种艺术在接受者的立场上，设定出这样的前提：反省和冥想所需的距离，今日“生活艺术”拒斥的自我选择的沉默和接受性。

艺术异化之器官的退化，是由物质过程造成的。社会的极权组织所造成的暴行和攻击性已侵入那个仍能体验到和诚心接受艺术的极端审美性质的内外空间。它们与现实恐怖的对立是非常的明显；这个对立似乎想逃离在其中无路可逃的现实。艺术在一定程度上需要摆脱直接经验，摆脱实际上已成为不可能的和虚假的“隐私”的体验。这也就是非行为的、非操作性的艺术：它并不“主动作用于”任何东西，而是反省和记忆，也即是梦幻般的承

诺。然而，梦幻必须成为变革的力量，而不只是去梦想人类的环境条件；梦幻必须成为政治力量，假如艺术在历史的余辉中梦寐以求解放，那么，通过革命去实现梦想就一定是可能的——超现实主义的纲领，就仍然有存在的理由。文化革命是否证明了这种可能？

（五）

文化革命依然是一种激进的进步力量。不过，它在使艺术的政治潜能自由发挥的努力中，被一种不可解决的矛盾扼止了。确实，在艺术的本性中存在着倾覆性的潜能；但是，在今日，它怎样能够成为现实，也就是说，它应当怎样表达出来，从而能成为变本实践中的向导和成员，又不失其为艺术，不失其内在的倾覆力量呢？它怎样能够以这种方式被转化，从而使审美形式被"某种实在的东西"、活生生的，同时又超越和否定现存现实的东西所取代呢？

艺术只有作为艺术，只有以其破除日常语言、或作为"世界的诗文"这种它自身的语言和图象，才能表达其激进的潜能。艺术解放的"信息"还超越着解放中可达到的具体目标，就象它超越着对社会的具体的批判一样。艺术依然忠实于理念（叔本华使用的意义上），忠实于个别中的一般。而且，既然理念与现实、普遍与个别之间的冲突可能会一直维系到千年圣世的消逝，艺术也必定依旧是疏远化的东西。假如艺术因其疏远化而不为"大众"说话，这种情况正是创造和永远维护着大众的阶级社会自己造成的。只有当无产阶级的社会把大众改造成"自由联合"的个体这一目标实现后，艺术才会失去其贵族的性质；然而，并

不会失去其与社会的并在关系。肯定与否定之间的冲突阻止着任何把艺术与革命实践等同起来的前景。艺术不能为革命越俎代庖,[1] 它只有通过把政治内容在艺术中变成元政治的东西,也就是说,让政治内容受制于作为艺术内在必然性的审美形式时,艺术才能表现出革命。所有革命的目标——自由和安宁的世界——都出现在完全是非政治的媒介中,都受制于美和和谐的规律。于是,斯特拉文斯基[2] 在贝多芬的四重奏中听到了革命:

我进一步的、个人信念是:这个四重奏就是人权宣言,而且,从柏拉图的艺术具有倾覆性的意义上看,它是一种永远具有煽动性的东西……

一种自由的高尚概念正是蕴含于四重奏中,……它既超越又包含了贝多芬本人(在给伽里特辛王子的信中)所写的,他的音乐将具有"有助于苦难人类"的意蕴。它们是一种人的尺度……而且是对人的性质之描述的一部分;它们的存在就是一个标志。[3]

今天,存在着这样的象征性运动:它呼吁人们从日常生活过渡到根本不同的媒介中去,从现存社会的天地"跃入"到艺术的异在天地。这就是"沉默"的诞生:

音乐进行的那一会儿,提供了找寻所有艺术的本体的

---

① 的确,在毕希纳的《丹东之死》(1848年)和福楼拜的《情感教育》中,都存在着对法国革命的杰出表现。假如说这些表现不是敌视的表现,即敌视具体的革命实践及其紧迫性的话,这些表现也是批判的表现。在威廉·布莱克的辉煌的史诗般的残篇中,表现出革命的宏观外形,在那里,山川、峡谷和溪流,都参加到政治斗争中来了。

② 斯特拉文斯基(1882—1971):俄国人,本世纪最伟大的作曲家之一。其音乐特色由早期的俄罗斯风格,转变为后来的新古典主义,以后又对系列音乐发生兴趣。他的一生,就是不断改变自己的国籍、语言和音乐风格的一生。——译注

③ 伊戈·斯特拉文斯基,见《纽约时报书评》,1969年4月24日,第4页。

线索。与此之前的未曾预料、不可感知的沉默相比，这会儿产生的不协调，就是艺术的奥秘。……艺术的奥秘处于现实东西与向往的东西之分野中。所有艺术都是确定并使得这种分野成为非自然的一种企图。①

而且，这种沉默，不仅在音乐中成为审美形式的一部分，它还弥漫在卡夫卡的所有著作中，它也一直表现在贝克特的《残局》里，它深深地潜藏于塞尚②的绘画中：

……（画家的）唯一渴望就是沉默。他必须在其自身中窒息偏见的声音；他必须遗忘，并不断遗忘；他必须使他周遭的事物统统沉默；他必须成为一个完美的回音。③

这种“回音”，并不是一种对直接的自然和现实的“回音”，而是对艺术家从直接性现实的外化中，甚至是对从革命的现实的外化中，所涌现出的现实的回音。

革命和艺术之间的关系，是一种对立的统一，一种敌对的统一。艺术遵从必然性，然又有其自身的自由，这种自由并非革命的自由。艺术与革命在“改造世界”即解放中，携起手来；但是，艺术在其实践中，并不放弃它自身的紧迫性，并不离开它自身的维度：艺术总是非操作性的东西。在艺术中，政治目标仅仅表现在审美形式的变形中。即便艺术家本人是“介入的”，是一个革命家，但革命在作品中也许照样会尚付厥如。

安德列·勃勒东回顾了库尔贝④和兰波的情形。在1871年

---

① 约翰·贝格尔《立体主义的时辰》，纽约版，1969年，第31页。

② 塞尚（1839—1906）：法国画家，印象派之后的代表人物。——译注

③ 塞尚语，参见马克斯·拉斐尔《艺术的要求》。

④ 库尔贝（1819—1877）：法国画家。十九世纪中期现实主义绘画的创始人。主张艺术应以现实为根据，反对粉饰生活。曾当选为巴黎公社委员。——译注

的巴黎公社里，库尔贝是公社的协会成员，他负责销毁旺多姆圆柱，他为一种“自由和反特权的”艺术而奔走呼号。然而在他的绘画中，却没有革命的直接证据（虽然在他的素描中有这些东西），也不存在任何政治的内容。当公社失败后，当公社英雄纷纷做古时，库贝尔所描绘的仍然是生活。

……这些苹果，看起来是充实的、硬朗的、奇异的、充满感性和重实的……它们比任何政治绘画，都更有力量和更具“反抗性”。①

勃勒东写道：

这一切表明，他似乎深信在艺术中必定有某种反映的方式存在。借助这种方式，他可以反映出他在每一事物中唤醒一个更好世界的深沉信念，并让这个信念在他投往地平线上或投向小鹿肚子上的那一束光线中，表现出来。②

在兰波那里也是如此：他同情公社；他曾为共产主义社会草拟了一部宪法，但他在公社直接刺激下写的诗歌的韵味“与其他诗歌的韵味别无二致”。革命自始至终都表现在他的诗歌中，这是出于一种技巧安排上的考虑，也就是说，他把世界变成一种崭新的语言。③

政治的“介入”遂成为一个艺术“技巧”的问题，这样做，不是要使艺术（诗歌）转化为现实，而是要把现实转化为一种新的审

① 安德雷·费尔尼叶；转引自罗伯特·费尔尼尔《吉斯塔夫·库贝尔》，巴黎版，1969年，第110页。

② 《超现实主义宣言》，R·斯卡佛尔和海隆·R·莱恩译本，密执安大学出版社，1969年，第219页。

③ 《超现实主义宣言》，第220页。

美形式。激进的拒绝、抗议是以这种方式表现出来的：语词摆脱其习以为常的用法和滥用被重新组织。这就是语词的炼丹术，这就是在现存的现实中，另一个现实的形象、声音、塑造，也就是持久的想象革命，就是在历史的连续体中“第二层次的历史”的诞生。

持久的审美倾覆——这就是艺术之道。

那种认为取消审美形式，认为艺术应成为革命实践(或前革命实践的组成部分)，认为在完全成熟的社会主义中，艺术将完全转化为现实的看法，是虚假的和压抑的。这些看法意味着艺术的终结。马丁·瓦尔塞尔较好地概括出表现于文学方面的这种虚假性：

> “文学的死亡”的比喻，老早就成为一种永恒的东西：也就是说，一旦对象和它的名称融为一体时，文学才会死亡。只要这种悖谬的状态还没有达到，为对象而发起的斗争，仍然要求助于语词去开展。①

语词的意义将不断抛弃它们的日常意义：它们(以及形象和音色)将不断对对象世界、对人、对自然在想象中加以改造。语词和事物的一致，将意味着事物所有的潜能都会被现实化，“否定的力量”将终止其作用。这意味着想象将变得完全是功能性的：即成为工具理性的奴婢。

我曾说过，在自由的社会中，“艺术作为现实的形式。”② 这个说法是模糊的，其原意是揭示出解放的基本方面，即按照人的

---

① 参见《指南》，第二十卷，1970年3月，法兰克福版，第37页。

② 参见《论艺术的未来》论文集，爱德华·弗莱编，纽约版，1970年，第123页。

解放了的感性（和理性），对技术和自然的世界，进行革命的改造。我现在仍坚持这个观点。不过，这个目标是永远追寻的东西；也就是说，无论以任何形式，艺术都不能取消艺术与现实的冲突。这个冲突的消除，也许是主体和客体永不可能达到的最后统一：这是对绝对唯心主义的唯物主义看法。而冲突和解论否认了人的本性的可变性这个极限是不可超越的。这就是说，这个极限是生物的而不是神学的极限。把艺术的这种不可赎回的异化，理解为资产阶级（或其他阶级）社会的标志是毫无意义的胡诌。

事实上，这种胡诌是有其基础的。理念的审美显现、普遍在个别中的感性显现，导致艺术把个别（历史）的条件转化为普遍的东西：即把人的悲剧和普遍命运，仅仅看作是在现存社会中的命运。在西方传统中，存在着对非必然性悲剧、非必然性命运的赞颂。所谓非必然性悲剧是指这些悲剧的起因并不涉及到人的环境，而只是特定的社会制度和意识形态。我在前面曾论及阶级内容表现得最明显的那些作品。包法利夫人的厄运，明显是出于法国外省的小资产阶级的特定情境。不过，在你阅读这个故事及你的想象中，你可能脱离（或"弃置"）"外在的"、无关的环境，进而，你就会在故事中读到对法国小资产阶级、他们的价值、他们的道德、他们的激情和欲望，即是说，对被束缚于爱情的厄运中的男人和女人的命运鄙视和否定。启蒙、民主、和心理分析，也许会缓和典型的封建或资产阶级的冲突，甚至还可能改变结局。但是，悲剧的实质却依然存在。这种普遍与个别、阶级内容与超越的形式之间的内在作用，就是艺术之历史。

也许，存在着一个"标尺"，假如按这个标尺衡量，那么，阶级内容在文学中表现得最明显，在音乐中表现（如果确有表现的

话!)得最不明显（叔本华的艺术等级!）。语词每天都把社会传递给它的成员，因为，它成为由现存社会构造、成型、使用的对象的名称。色彩、形状、音色并不具有这样的“含义”：它们的含义就其社会应用来说，更普遍、更“中立”。相反，语词必定会失去它们超越性的意义。社会越是接近对言谈天地完全控制的阶段，语词就越趋向失去其超越意义。因此，我们当然可以说“名称与其对象的一致”，但这是虚假、强制的、欺骗的一致，是控制的工具。

我想再谈谈作为交往的通常手段的奥威尔语言之运用。这种语言对人的大脑和肉体的控制，远甚于彻底的洗脑，远甚于作为操纵手段之谎言的系统应用。在一定意义下，该语言是具体的，它非常天真地表达了弥漫于这个社会中的无所不在的矛盾。在社会所屈从的政府的专制下，追求和平实质上就是挑起战争（任何地方都是为了反对“共产主义”）；而结束战争，正意味着那些好战政府正在从事的事情——虽然在事实上可能相反，也就是说，克制而不是扩大屠杀。自由意味的，正是在严厉控制下的人民所具有的东西，尽管自由的含义事实上与之相反。催泪弹和化学武器，的确是“合法和合乎人性”的，因为它们旨在使人民“更少痛苦”，这比用凝固汽油弹烧死他们要好一些——很明显，对这种政府只有这种选择。这些尖锐的矛盾，可能已进入到人民的意识中。但是，这并不能改变这样一个事实：由（私下的和公开的）控制界定的语词，依然是合法的、有效的、和可操作的，它造就了所期望的行为和行动。语言又获得了神秘的性质：一个政府发言人只需宣布“国家机密”这些语词，他就得到了他所希冀的东西——而且是越快越好。

（六）

那种维系和加强“否定的力量”，即艺术的倾覆潜能的激进努力，正是在这个阶段，必定会维护和加剧着艺术的异化力量：这就是审美形式中，唯有在它之中激进力量才变得可传递。

彼得·施莱德尔在《晚期资本主义的幻想和文化革命》这篇论文中，称这种对审美超越性的重新把握为“艺术的宣传鼓动功能”：

> 宣传鼓动的艺术，会在载入史册的人类梦幻历史中，寻找乌托邦的形象；会使它摆脱那种生活物质条件强加给它的歪曲了的形式，并给实现这些梦幻指出一条现在终于成为可能的道路……这种艺术的美学，应当是梦幻现实化的战略。①

这种梦幻现实化的战略，正因为它是一种梦幻的战略，就决不会“完备无缺”，也决不会被转换成现实，这使得艺术进入到心理分析的过程。“现实化”的含义，就是发现审美的形式，该形式能够传递对技术和自然环境施行解放变革的可能性。不过在这里，仍然存在着艺术与实践之间的距离，以及艺术与实践之间的分离。

在两次大战期间，抗议似乎直接地被转换成行动，加入到行动中。审美形式的崩溃，似乎正是对行动中的革命力量的反应。安东宁·阿尔托德提出了废弃艺术的纲领。他认为应废除所有的名著和杰作，也就是说，艺术必须成为大众的艺术、成为大街

---

① 《纽约时报》，1971年3月23日。

上的事情，总之，成为有机物、肉体、自然的东西。这样，它才会感动人，才会推动事物，因为“事物似乎都已分崩离析以便去寻求新的组合和新的生机”。人们看到，蛇随着音乐的声调摆动，并不是由于音乐的“精神上的内涵”，而是由于音乐的颤动本身经由大地传到蛇的整个身体。艺术却切断了这种传导，并将“姿态与它在有机体中的反应分割开来。”因此这种与自然的统一必须恢复：“在诗的构架下面，存在着没有形式和构架的诗歌本身。”这种依然出现在人类永恒神话中（诸如索福克勒斯《俄狄甫斯》的结构下面）和原始人的魔法中的自然诗歌，必须重新恢复。这些原初诗意的发现是人的解放的前提，因为“我们还不是自由的。天空仍有可能砸在我们头上。而戏剧的首要目的，就是要告诉我们这一切。”① 要达到这一目标，戏剧就应当离开舞台，走上街头，面向大众。这必定会震惊或无情地震撼、并击碎自鸣得意的意识和潜意识。

用狂暴的物质形象使得观众的感觉跃跃欲试又昏昏欲睡的戏剧，似乎是借助一种至高无上的旋风的力量，来抓住这些观众的。②

即使在阿尔托德写作的时候，“至高无上的力量”已是一种全然不同的东西，它抓住人并非要解放他，而是更有效地奴役和毁灭他。今天，对那些平静地与种族灭绝、迫害、毒害共存（甚至得益）的心灵和肉体，有什么可能的语言、形式，能使它们跃跃欲试和昏昏欲睡呢？如果阿尔托德需要一种“永恒响亮”的东西：例

① 安东宁·阿尔托德《戏剧与其副本》（写于1933年），巴黎伽利玛尔，1964年，第113、124、123、119、121页，写于1933年。

② 阿尔托德：《戏剧与其副本》，第126页。

如声音、噪音、嚎叫（首先是在于它们的颤动性质，然后是它们所代表的东西）[1]，那么，我们要问：听众（即使那些街头上的“自然听众”）对作为大众媒介、公路、体育运动、娱乐场所的日常设施的狂暴噪音和嚎叫，难道一直就没有习以为常吗？他们并没有打破压抑性的习以为常性，反而重新创造了这种习以为常性。

德国作家彼得·汉德克抨击了在表演中令人生厌的虚假的严肃性。[2] 这种控诉，并不想使戏剧摆脱政治，而是指出了一种戏剧可寻找其表现的形式。这种控诉并不适用于古希腊悲剧，也不适用莎士比亚、拉辛、克莱斯特、[3] 易卜生、布莱希特、贝克特。在这些作品中，借助于审美形式，“表演”创造出它自身的“严肃性”的世界，它不是现存现实的东西，而是对现存现实的否定。

…………

（七）

艺术与革命之间的冲突，似乎是不可解决的。在实践中，艺术本身不能变革现实；而且艺术如果不否定自身，就不能应允革命的具体要求。然而，艺术能够并且将会从当时占支配地位的革命中，吸取灵感和它自身的形式，因为革命是艺术的实质。艺术的历史性实质在所有异化中确证着自身，它决不认为，在今天

---

① 阿尔托德：《戏剧与其副本》，第 124 页。

② 引自雅尔克·卡尔松科：《大街与戏剧》，载《向导》第二十卷，第 67 页。

③ 克莱斯特（1715—1759）：德国抒情诗人。以长诗《春》闻名，该诗以对大自然细致入微的描写，发展了一种新的诗风。——译注

重新把握审美形式会意味着复兴古典主义、浪漫主义或任何其他传统形式。就那些在当代世界中可能会对革命潜能作出反应的艺术形式来说，分析一下社会现实，能给它提供一点提示吗？

阿多诺认为，艺术反映着与整体异化相伴随的压抑和控制的整体特征。约翰·凯奇[①]、施多克豪森、皮埃尔·布莱[②]的高度理智的、构成性的，同时又是自发而无形式的音乐，也许就是突出的范例。

然而，这种努力是否已经达到了不再复返的程度？或者说，是否使艺术作品脱离异化、形式的否定和对立的维度，因此成为声音游戏、语言游戏，成为既无害又无责任的东西！是否冲击不再成为冲击，因而成为屈从的东西？

以无形式的半自发和直接性表达自身的革命文学，已失去了审美形式中的政治内容。而这些内容在阿兰·金斯堡[③]和费林格蒂[④]那些具有极高形式水平的诗歌中表现出来。最不妥协、最极端的控诉，出现在这样的作品中；这种作品里，正是因为革命性，才拒绝政治的领域。在莎缪尔·贝克特的作品，不存在转化为政治语汇的希望。审美形式排斥所有的融合，从而让文学成为文学本身。作为文学，作品携带只有一个唯一信息：与事物的现存状态决裂。同样，革命还表现在布莱希特最完美的抒情

① 凯奇(1912—)：美国当代作曲家。

② 布莱(1925—)：法国当代作曲家、钢琴家、指挥家。

③ 金斯堡(1926—)：美国当代诗人。他的诗作《嚎叫》(1956年出版)是垮掉的一代运动的重要作品。——译注

④ 费林格蒂(1920—)：美国当代诗人；作品鲜明表现政治内容。——译注

诗中，而不是表现在他的政治戏剧中；表现在阿尔班·伯格《沃伊采克》歌剧中，而不是在今天的反法西斯歌剧中。

这就是反艺术的消逝，是形式的再生。在这里，我们发现审美维度——尤其是作为自由的理念的感性显现的美——的内在倾覆性质，获得了崭新表达。于是，就出现了对美的偏爱和对政治的恐惧，布莱希特将此浓缩在五行诗句中：

对硕果累累的苹果树的酷爱
与对希特勒演讲的恐惧
冲突在，我的心间。
然而，只有后者
才促使我愤笔伏案

树的形象，持续呈现在由希特勒的演讲"激发"的诗歌中。对现存东西的恐怖，标志着创作的时机。它表现赞颂着硕果累累的苹果树的美的诗歌。政治维度总是附属于另一个审美的维度，这个维度反过来又具有政治价值。这不仅出现在布莱希特的作品中（他已经被认为是一个"古典的"作家），而且也出现在今天、或昨天某些抗议的激进歌曲中，尤其是出现在波普·迪伦[①]的抒情诗和音乐中。美恢复了，"灵魂"恢复了。这些美不是美味和嬉戏中的美，而是在情歌、小曲，即那种歌唱性的东西中的古老的和压抑了的美。美成为倾覆性内容所具有的形式，并不是人为的复活，而是作为"被压抑的东西的回复"。音乐在它自身的发展中，携带歌声走入反抗，在那里，即在声音中，在语词和音调中，阻扼了小曲和歌唱，而变成了喊叫和呼号。

---

① 迪伦（1941— ）：美国歌星和作曲家，通过歌曲抨击社会与经济的压迫。——译注

艺术与革命的联接点，存在于审美之维上，存在于艺术本身中。即使在政治内容（明显地）完全缺乏的地方，就是说，在只有诗歌存在的地方，都可能存在具有政治性的艺术。这是为什么呢？布莱希特完成了用最简单的日常语言，去叙说不可述说的东西的奇迹。他让诗歌在一个瞬消即逝的时刻，激发出解放的自然、解放的世界的意象：

看那些凌空翱翔的仙鹤！
看那飘浮在它们两旁的白云
无论它们从一种生活走入另一种生活
依然伴随着它们同行。
同样的高度，同样的速度，
它们似乎生来就永远同行。
仙鹤与白云，分享着美丽的天空
它们一掠而过，毫不缠绵或留恋地鸟瞰
但都感到随风逍遥的同伴
在飞行中并肩徜徉。
假如它们永不消逝而永结伉俪
轻风或许会送它们入乌有之乡
那里它们摆脱了风雨的袭击
和悚人的闪电
它们在无待中自由飞翔。
在太阳和月亮微微变动光环中
它们并肩前行，消融和归属于对方。
你们，到哪里去啊——无何有之乡。
你们，离开谁啊——所有的灵长。
你若问它们同行多久

仅仅一短暂时光。

你若问它们何时分离

即将。

情侣，正是在这般情爱中获得力量。①

自由的形象展示在仙鹤的飞翔中。它们身居那美丽的天空，白云伴随着它们；天空和白云是属于它们的。在这里没有任何统治和控制。这样的形象，表现出它们有能力摆脱胁迫它们的空间，也就是摆脱暴雨和闪电。它们的安全就在于它们总是它们自己，完完全全是不可离弃的朋伴。这样的形象，是瞬消即逝的东西：轻风可把它们送入无何有之乡，它们仍然是完全的；它们从一种生活飞入另一种生活。而且，时间本身不再起作用：仙鹤们刚刚相见，很快又要分手。空间也不再是一种限制：它们飞入乌有之乡，它们飞离所有的人、整个灵长。结束是一种幻象：爱所赐予的似乎就是时间的延续，去战胜时间和空间、去逃离毁灭。然而，这个幻象不能否定它激发的现实：仙鹤在它们的天空中，还有正伴随着它们的白云。这种结局，也否定着幻象，也执著着它的现实和实现。这种执著存在诗人的语言中，在这里，散文在马哈戈尼城的凶残腐朽中成为诗歌和歌唱。这首诗歌置身于一位妓女和一个浪子的对话中。这首诗里，没有一个词不是散文化了的。但这些语词却组成句子、或句子的一部分；它们叙说和揭示出日常语言从未叙说和揭示的东西。那些描述直接感知中的事物和运动的明显的"记录式陈述"，被转化为超越所有直接感知和形象：逍遥入那个与美同在的自由领域。

① 《诗集》，法兰克福，舒尔康普，第二卷，1960 年，第 210 页。埃里希·卡勒尔和阿多诺揭示出这首诗的意味，参见阿多诺《美学理论》，第 123 页。

这真是一个奇特的现象。美作为一种性质，不仅存在于威尔蒂的歌剧中，而且也存在于波普·迪伦的歌声中；不仅存在于安格尔的绘画中，而且也存在于毕伽索的绘画中；不仅存在于福楼拜的文句中，而且也存在于乔伊斯的小说中；不仅存在于V。果尔曼特斯的公爵夫人的姿态中，而且存在于嬉皮女郎的举止中！它们的共同之处，就在于都是一种表现。它们一反造型上的非爱欲性，而表现出对商品世界以及它所需要的姿态、眼神、举止、实践的世界否定后，而抵达的美境。

随着政治实践成功地（或失败于）建立一个更美好的社会，审美形式也会不断变化。准确地说，我们能够预见一个与艺术和现实共处的世界；但在这个世界中，艺术仍将保留其超越性。很有可能，人们不再谈论、写作或构思诗歌；然而"世界的诗文"(La prose du monde)将仍然存在。"艺术的消亡"，只有当人类不再能够分辨真实与虚假、善良与丑恶、美丽与丑陋、现在与未来时，才可能为人接受。这将是在最高的文明阶段存在着的完全蒙昧主义状态，这种状态，的确有其历史的可能性。

艺术没有办法阻扼蒙昧主义的出现，它靠其本身不能在社会中和依赖社会去开启自身的疆域。为其自身的保存和发展，艺术依赖一场斗争，这场斗争以欲图废除把蒙昧主义作为艺术自身潜在阶段，以及自身发展的潜在形式而创生出来的社会制度。艺术的命运，与革命的命运总是联系在一起的。在此意义上看，促使艺术家走向街头的确就是一种艺术内在的紧迫性。然而，在这个活动中，他离开了艺术的天地，进入到一个更广阔的天地：根本性实践的天地。艺术将永远是这个世界的对抗性的组成部分。……

八、作为现实形式的艺术*

艺术已终结这种论调，已成为众人皆知的口号：激进者把它看作一个不证自明的东西，他们把艺术当作资产阶级文化的组成部分抛弃掉或“悬置起来”，就象他们抛弃或悬置资产阶级的文学与哲学一样。这种信念还轻而易举地蔓延到所有理论和智慧中，这些理论和智慧（无论多富于创造性）都不能激发行动和实践，不能明显地有助于人们去变革世界，不能——哪怕是在一短暂时间内——打碎我们生活于其中的精神和肉体都遭受污染的世界。可是，音乐却能做到这点：随着歌唱和舞蹈，音乐激活肉体；歌曲已不再唱出，而是哭诉和叫喊。要估量一下三十年来所走过的道路，比较一下西班牙内战时的歌曲之“传统”而古典的曲调和歌词与今天的抗议和挑战的歌曲就行了。或者，比较一下布莱希特的“古典”戏剧与今日之舞台剧。我们所看到的，不仅是在政治上，而且首先是在艺术上向艺术的所有形式方面发起冲击，也就是说，向作为形式的艺术本身发起冲击。艺术与现实的距离，以及它从现实的逃离被否定、被拒斥、被摧毁；假如艺术还多少有点意味的话，那么，它必须是现实的，必须是生活的组成部分——而艺术作为生活的一部分，这本身就是对现存生活方式的有意否定，包括否定它的全部体制、它的整个物质

---

* 本文译自《新左派评论》第七十四期（1972 年）。

和精神文化、它的一切不道德的道德、它的被强求的行为和私下的行为、它的劳作和它的嬉戏。

于是，就出现了（或重现了）双重现实：即那种人们对它报以"否定"的现实，和人们向它表示"肯定"的现实。那些无论进行何种艺术努力的人仍然是有充分理由的，他们不但否定现实，而且否定艺术。而这种拒绝本身也是一种现实——在那些忍无可忍的年青人身上，在那些用其自身的肉体和心灵，体验着既定现实之恐怖和压抑性安抚的人中，这是非常现实的；黑人区及其发言人的呼声是现实的，遍布全球东西方，横贯一、二、三世界的解放力量是现实的。但是，这种现实的意义，对那些体验它的人来说，不再可能以现存的语言和意象，即以一种通行的表达形式来传递了——无论它们怎样翻新、怎样激进。

形式的领域

问题的要害是：对一种现实的憧憬和体验在根本上是如此不同于、如此对立于当下的现实，以致任何经过现存方式达到的沟通都会削弱这种不同，都会败坏这种体验。这种与沟通媒介本身的不协调，还扩展到艺术本身的形式，即作为**形式的艺术**。① 从今日拒绝和反抗运动的立场看，**艺术本身**表现为传统的组成部分和力量。这种传统使现存的东西永恒化，并阻止实现能是和应是的东西。**艺术之所以这样做，正在于它是形式**，因为艺

① 我用艺术不仅指视觉艺术，而且包括文学和音乐艺术。我用形式指代那种规定艺术之为艺术的东西，也就是说，作为根本上（本体论上）既不同于（日常）观念，又不同于诸如科学和哲学这样一些智性文化。

术的形式（无论它是怎样试图成为反艺术）总是抓住运动着的东西，在现存的经验和灵感世界中，给它以界限、框架和地位，在这个世界中赋予它价值，使它成为诸多他物中的一客体。这意味着，在这个世界中，艺术作品，同反艺术一样，即成为交换价值，成为商品；今日反抗的目标，正是这种作为现实形式的商品的形式。

不错，艺术的商业化并不是什么新东西，甚至可以说不是近来的东西。它同资产者社会一样古老。艺术商业化这个过程的动力在于艺术作品所具备的几乎无限的可复制性；凭借这种可复制性，甚至最精巧、最崇高的艺术作品也变得易于被模仿和重复。瓦尔特·本杰明在他对这个过程的绝妙分析中，曾指出有一种与所有复制性的东西相对立的存在，这就是艺术品的氛围，即艺术作品在其中被创造、并对之诉说的、规定了艺术作品的功能和意义的独一无二的历史性情境。一旦艺术作品脱离了它自己的那个不能再重复和不能再挽回的历史时刻，它"原初"的真实就被歪曲了，或（被精心地）修正了；它获得了另一种意义，这种意义（以肯定的或否定的方式）对应于另一种历史性情境。借助于新的工具和技法，借助于新的感受和思维形式，原初的作品现在也许就会被阐释、编排和"翻译"，从而变得更丰富、更复杂、更精巧、更有意味。然而，事实依旧是：对于艺术家和他的观众及公众来说，作品已不是它曾是的东西了。

不过，在所有这些变化中，某种东西依然保持其同一：这就是作品本身；所有这些变化都缘此而发。最"现代化"的艺术作品仍然是被现代化了的那件特殊的、独一无二的艺术作品。何种实体在其万变中始终保持其同一本体呢？

它并不是情节：索福克勒斯的悲剧与其他许多文学作品都

分享过俄狄甫斯的"故事";它也不是绘画的"对象",即那个(作为普遍范式：即人的坐像或立像和风景画)出现过无数次的东西；它也不是素材，即作品借以创作的质料。那种构成作品的独一无二、经世不衰的同一的东西,那种使一件制品成为一件艺术作品的东西——这种实体就是形式。借助**形式**而且只有借助**形式**，内容才获得其独一无二性，使自己成为一件特定的艺术作品的内容,而不是其他艺术作品的内容。故事被述说的方式,诗文内含的结构和活力,那些未曾说过、未曾表现过以及尚待出场的东西;点、线、色的内在关联——这些都是**形式**的某些方面,它们使作品从既存现实中分离、分化、异化出来，它们使作品进入到它自身的现实之中:形式的王国。

形式的王国是一种历史的现实,是风格、主题、技法、规则不可逆反的序列——每个都独立地相关它的社会，只有作为模仿的东西才可能被重复。即便在它们中存在着无限的多样性，然它们终不过是**一种形式**的诸种序列。这种形式使艺术区别于人类活动的任何其他成果。自从艺术告别巫术,自从它不再是"实践的",即不再是其他技法中的一种"技法"——也就是说，自从它成为社会劳动分工中一个独立的部类后,它就具备它自身的、对所有艺术都共通的**形式**。

这种**形式**适应于艺术在社会中的新功用：在生活的可怕的琐碎繁杂中提供"假日"、提供超脱、提供小憩——也就是展示另外更"高贵"、更"深沉"、也许还更"真实"、更"美好"的东西,以满足在日常劳作和嬉戏中没有满足的需求，因而可能是快慰的。(我谈论的是艺术的社会的、客观的历史功用。我谈的并非是对艺术来说**艺术**是什么,也不是艺术家的意图和目标,那涉及到完全不同的方式。)用另一种更通俗的话来说:艺术不是(或不应当

是）一种用于人的日常活动范围的使用价值。它的功用性是某种超越形态的功用性，即有用于灵魂或心灵，这些灵魂或心灵尚未进入人们通常的行为中，而且实际上不会改变它——除非纯属是短时间的超脱和文化节日：如在教堂中、在博物馆、在音乐厅、在剧场里、在辉煌的远古的纪念碑前和废墟上。可是，当这一小憩过后，现实生活一如既往：（养家糊口的）实业依旧如故。

古典美学

由于有这些技法，**艺术**遂在（现存）社会中，而不是从属于这个社会，成为一股力量。产生于并受命于现存的现实，背负着美丽和崇高、超脱与快愉，**艺术**，还是与这个现实分道扬镳，将自身投向另一种现实：**艺术**表现的美和崇高、快乐和真实，并非仅[illegible]是那些获之于现实社会的东西。无论艺术是怎样地被现行的趣味和行为的价值、标准、以及经验的限制所决定、定型和导向，它都总是超越着对现实存在的美化、崇高化，超越着为现实排遣和辩解。即使是最现实主义的作品，也建构出它本己的现实：它的男人和女人、它的对象、它的风景、它的音乐，皆揭示出那[illegible]常生活中尚未述说、尚未看见、尚未听到的东西。**艺术**即[illegible]在”。

艺术，作为现存文化的一部分，它是肯定的，即依附[illegible]种文化；艺术，作为现存现实的异在，它是一种否定的力[illegible]虽的历史可以理解为这种对立的和谐化。

艺术的物质、素材、原料（语词、声音、线条与色彩；也包括思想、情感、意向），在作品中，是以这样的方式被排列、关联、界定

和“包容”的：它们构成了一个结构化了的整体——从其外在的形象看，是关闭在一本书两张封面中的东西，是封闭在一个框架中的东西，是限定在一个特定地点的东西。它的展现需要一定的时间，就是说，或是先于或是迟于另一种现实即日常生活。作品本身就其对接受者的效果看，是可以延续和重现的；但作为重现，它们是一个自我包容的整体，一个与(真实)事物明显区别、判然有别的心灵或感觉的对象。在作为统一整体的作品中，制导着诸要素组合的规律或法则，似乎具有无限多样性。然而，古典美学传统，却只给它们一个共同的标尺：它们被看作是受美的理念的引导。

古典美学的这个核心观念不仅引发了人的理性，而且还引发了人的感性，激发了现实原则和快乐原则：艺术作品遂诉诸于人的感官，以满足他的感性需求——但是是以高贵的崇高方式。艺术因而就具有妥协的、安定的、和认识的功用，以便成为美的和真的。美可以导致真：在美中，据说会显现一种不会也不可能以其他方式出现的真。

美和真的和谐——据说这个是造成艺术作品根本统一的东西，已愈发变成一个不可能的对立面之统一，因为真已愈发与美格格不入。生活及人类条件，已愈发强烈地反对在艺术形式中[illegible]现实。

这种升华首先(或根本上)不是艺术家的心灵过程，而是一种[illegible]体条件，它驻足于艺术新的形式。这种升华必然把物质组[illegible]种统一中，并保持作品的稳定性；而这种组合事实上“屈[illegible]”美的理念。好象这种理念只要通过艺术的创造力量(虽然决非是他自觉的意图)，就会使自己附着在内容上。这种结果很明显地表现在那些毫不妥协地“直接”谴责现实的作品中。艺术

家控诉着——但这种控诉不过是在恐怖面前麻木不仁。因此，在戈雅的作品中，到处都是野蛮、愚昧、恐怖，但作为“绘画”，这些东西却受制于审美变形之力——它们可以被称道，可以被悬挂在保持这种恐怖的君王的辉煌肖像旁边。形式与内容对立着，并战胜了内容，但付出了使自身麻木不仁的代价。直接的、未升华的（外相的和心理的）东西回应了：唾弃、喧嚣、狂乱，让位于审美的体验，这是面对艺术作品的恰如其分的反应。

这种审美升华的特性，这种对艺术至关重要而且作为肯定文化的一部分与艺术的历史须臾不可分离的东西，也许在康德“无利害愉悦”的概念中已表现出最显赫的形态：脱离所有利害、欲望、情致的愉悦、快乐。这种审美客体（对象）事实上没有任何特定主体，或者毋宁说，除了表现为一种纯粹冥想——纯眼耳、纯心灵外，没有任何与主体的关联。只有在这种对日常经验及其对象的纯化中，只有在这种现实的变形中，作为快乐、美丽、崇高的审美对象和世界才会出现。以另一种通俗的话来说，艺术的先决条件即是彻底看透现实，因而也是对现实视而不见——压抑其直接性，以及压抑对它的直接反应。作品本身就是现存的东西，正是作品本身达到这种压抑的，而且，作为审美的压抑，它是“满意的”、欢快的。在这个意义上，艺术本身就是一“幸福结局”；绝望变成升华，痛苦化为美丽。

几个世纪来对十字架殉道的艺术表现，也是这种审美变形的最好范例。尼采在十字架上看到“所有时代的最隐秘的诡谋”——即诡谋反对灵魂的神圣、美丽、健强、勇敢、活脱、高贵，这是一种反生命本身的诡谋（《反基督》62节）。十字架，作为审美对象，取消了美和艺术精神中被压抑的力量：“反生命本身的诡谋。”

尼采的概括，也许非常有助于我们的看清，今日反抗艺术的冲力和范围实为肯定的资产阶级的文化的组成部分或一种表现。潜在的东西与现实的东西之间，以及解放的非常现实的可能性与当今权势所操持的阻碍这种解放的诡计多端的企图之间，所存在的已经难以容忍的残酷冲突，激怒了这一反抗。人们似乎不难看出，审美升华已趋于自身的极限；艺术对理想、对美与崇高的忠贞不渝，以及与之相随的艺术的“节日”功能，现在已触犯了人性的条件。人们似乎还会看到，艺术的认识功能不再遵从和谐的“美的规律”；形式与内容的矛盾，使艺术的传统形式土崩瓦解。

对艺术的反抗

对艺术形式本身的反抗具有一悠长的历史。在古典美学最盛期，它是浪漫派纲领的内在组成部分。它的第一声绝望的呼号，见之于乔治·毕希纳，他斥责所有观念论艺术表现出一种“对人性丢脸的轻蔑”。这种抗议持续于一些崭新的努力，这就是试图通过摧毁知觉的习常、占统治地位的形式，以及对象和事物的习常的显现（因为它是虚假、支离经验的组成部分），来“拯救”艺术。艺术向非对象艺术、抽象艺术、反艺术的发展，便是朝向主体解放的一种方式，为它准备了一个崭新的对象世界，而不是接受、升华、美化现存世界；这便是解脱心灵和肉体而入新感性和新感受之中，这些新感性和新感受不再容忍支离的经验和支离的感性。

进一步发展，便是“活艺术”（在修饰上是否有矛盾），即在运动中，作为运动的艺术。艺术，在其内在发展中，在其与自身幻

象的抗挣中，逐步加入到与现存权力(无论是心灵还是肉体)的斗争中，加入到反控制和反压抑的斗争中，换言之，艺术借助其内在的功能，要成为一股政治力量。它拒绝为博物馆或陵墓而存在，拒绝为不再存在的贵人展出，拒绝作为灵魂的节日或大众的超脱——它想成为现实的。今日艺术进入反抗力量中，正在于它是反升华的：这是一种活生生的形式，它把语词、形象和声音赋予未曾称道的东西，赋予谎言及其揭示，赋予恐怖及其由它的解放，赋予肉体及其感受性，并以此作为生命“美学”的源泉和根基，作为灵魂及其文化的根基，作为精神(Geist)的第一“统觉”。

活动艺术、反艺术，在其所有变形中——其归宿是否为自暴自弃？那种对没有形式的东西的创造，那种用审美对象去替换真实东西，那种使创造者本身和资产阶级欣赏者都感到的尴尬，所有这些狂乱的作法，是否就是许多沮丧的活动，是否已经成为文化产业和博物馆文化的组成部分？我相信这种“新行为”的归宿是自暴自弃，因为它仍然并且必须(无论以何种微不足道的形式)保留着不同于非艺术的艺术形式，而正是艺术形式本身，挫伤了弱化甚或取消这种不同性即欲图使艺术成为“现实的”和“富于生命力”的意图。

艺术，若不取消自己作为艺术的所有形式，即便是以其最具破坏性、最具抽象性、最具“活动性”的形式，它就不可能成为现实，不可能实现自身。使艺术与现实分离的沟壑，艺术之至本至根的他在性，它的“幻象”性质，只能在这样的程度被弱化：即现实本身趋于作为现实的形式的艺术。这就是说，在革命的促力下，催生出一个崭新的社会。艺术家应投身于此过程中——不是作为一个政治活动家而是作为艺术家，因为艺术的传统不

能简单地被忘却和忽视。那些在真诚形式中业已获得、展现和揭示的东西，包含着超越直接现实化和解决的真理，也许还包含着超越任何现实化和解决的真理。

今日的反艺术注定依旧是艺术，无论它竭力追求着怎样的"反"。对"形式"的反抗，无力于沟通艺术与现实之间的沟壑，无力于摆脱艺术—形式的锁链，它只能成就于艺术性质的失却，它只能是对异化的虚幻的摧毁、虚幻的克服。真诚的艺术品，我们时代的真正先锋派，远不是缓和这个距离，远不是嘲弄异化；而是增强异化，并把异化与现存现实的势不两立加固到这样的程度，以至拒绝任何(行为上的)实际运用。它们以这种方式完善了艺术的认知功用(这种功用内在于激进的、"政治的"功用)，也就是去明言那不可言说的东西，让人遭遇到他背弃的梦幻和忘却的罪孽。实然和可然之间的可怕冲突越是剧烈，艺术作品就越会疏离于现实生活、思想、行为(即使是政治思想和行为)的直接性。我相信，今日的真诚的先锋派，绝非那些竭力创造非形式东西，而且同现实生活联盟的人，毋宁是那些在形式的紧迫性面前当仁不让的人，那些洞见着崭新的语词、形象和音色的人；这些崭新的语词、形象、音色能够以唯有艺术所能领悟的方式去"领悟"现实——进而否定现实。这种真诚的崭新形式，展露于勋伯格①、贝克特②、和韦伯恩③的作品中(已经古典了)；展露

---

① 勋伯格(1874—1951)，奥地利作曲家。12音体系作曲法的创造者。——译注

② 贝克特(1885—1935)，奥地利作曲家。与勋伯格同为十二音体系代表人物；代表作为歌剧《沃伊采克》。——译注

③ 韦伯恩(1883—1945)，奥地利作曲家。二次大战后最有影响的作曲家之一。——译注

于卡夫卡和乔伊斯的作品中，展露于毕加索的作品中。今天，它继续成就于施托克豪森① 的《游丝》，成就于莎缪尔·贝克特的小说。他们使“艺术的终结”的论调黯然失色。

超越现存的劳动分工

相反，今日之“活动艺术”，尤其是“舞台剧”，放弃了疏离的形式：在取消演员、观众以及“外在”的距离时，它构织出一种同演员及其信息的习常性和认同感，这很快就把否定和反抗拉回到日常世界——即把它们作为这个世界中可引起快乐和谅解的因素。观众的参与是虚假的东西，是他们先前异在的结果，意识和行为的变换本身不过是戏玩的一部分——是一种幻象，它与其说是摧毁，不如说是维护。

这里，且引述马克思的一段话：“僵化了的（社会）条件，必定在向它们唱出它们自身的小曲时，才会被迫起舞。”舞蹈，可以使死寂的世界充满生机，并使其成为人的世界。但在今日，“它自身的小曲”似乎不再可以传递，除非是以极端生疏的和脱离所有直接性的形式——即以艺术的最自觉和最审慎的形式。

我相信，“活动艺术”，艺术的“现实化”，只能成为具有质的差异的社会的事件。在这个社会中，不再是剥削主体或客体新型的男人与妇女，将在他们的劳动和生活中，展现出人和物曾被压抑了的**审美**可能性视野——美学不再作为某些对象（艺术对象）的特定属性，而是作为与自由个体的感性和理性相适应的生

---

① 施托克豪森（1928— ）：德国作曲家。电子音乐和序列音乐著名理论家对先锋派作曲家影响甚大。——译注

存形式和态势，正如马克思所说，是“对世界的感性占有”。艺术的现实化，或“崭新的艺术”，只能被领会为建构一个自由社会的广阔天地的过程，质言之，**艺术**，作为现实的**形式**。

艺术，作为现实的形式，它不可能回避由这个概念激起的联想，诸如庞大的美化活动的构想、艺术联合事务所、审美工厂、生产性的公园。这些联想属于压抑的实践。作为现实之形式的艺术的意义是：不是对给定东西的美化，而是建构出全然不同和对立的现实。审美憧憬是革命的组成部分；它是马克思的憧憬：“动物仍按需求建构（塑造）自己，而人能够按照美的规律塑形。”

不可能将作为现实的艺术具体化：它那时或许会成为创造力，即一种在物质和精神意义上的创造；那时，技术和艺术在对环境整个重建中结成的联系，即那种城市与乡村、工业与自然的联系，将根本摆脱商业性剥夺和美化的恐惧，艺术因而不再服务于实业的刺激。无庸置疑，创造出如是环境的可能性本身，有赖于对现存社会进行整体变革：有赖于一种崭新的生产方式和生产目的，依赖于一种作为生产者的新型的人，依赖于废除人在既定社会劳动分工和劳动与享乐的分工中扮演角色的状态。

艺术的这种现实化，是否意味着传统艺术“失去效力”呢？换言之，是否意味着理解和玩味它们的能力的“萎缩”，意味着体验过去的艺术的理智能力和感官功能的“萎缩”？我的回答是否定的。艺术即超越的东西意味着：它有别于和游离于我们可能观照的任何“日常”现实。社会无论怎样自由，它都必须承受必然性——劳动的必然性，与死亡和病魔抗争的必然性，匮乏的必然性。因此，艺术将保留与它们密切相关——而且只有与它们相关——的表达形式：即保留着美和真的表现与现实的表现的对立。即使是在传统戏剧最“不可能的”诗行中，即使是在最不可

能的歌剧咏叹调和二重唱中，都会存在今天仍然“适用”的反抗因素。在它们中间，存在着对个人情感的某种忠贞，存在着起诉和反抗现存生活方式的常识、语言、行为的富于挑战的“自由表达”。正是借助这种“异在性”，传统艺术中的美才保存着它的真实性，这种异在性不可能且不应当被社会的发展所抛弃。相反，所应抛弃的东西倒是它的对立面，也就是说，是艺术之虚伪的、妥协的、轻意的受动性（以及创造性），是它与现实的虚假联盟，是它同压抑条件的和谐以及对压抑条件的升华。界时，也许是第一次，人们会“享有”贝多芬和马勒① 的无尽忧伤，因为它在自由的现实中被征服、被保存。也许是第一次，人们用柯罗、② 塞尚、③ 莫奈④ 的眼去“发现”，因为这些艺术家的知觉有助于使这个现实获得形式。

① 马勒（1860—1911）：奥地利犹太作曲家及指挥家。其作曲方法对 20 世纪作曲家影响甚大。——译注

② 柯罗（1796—1875）：法国 19 世纪风景画家。其风格由古典传统的历史风景画发展到现实主义，后成为印象主义画家的朋友。——译注

③ 塞尚（1839—1906）：法国画家，印象派之后的代表人物，对世界和艺术有独特的认识，人称现代绘画之父。——译注

④ 莫奈（1840—1926）：印象主义绘画运动的发起者和领导人。其创作目的在于探索表现大自然的方法，记录运动的和瞬间的感觉印象。——译注

九、审美之维*

——对马克思主义美学的批判性考察

前　言

本文的目的在于：对流行于马克思主义美学中的正统观念提出疑问，以便对马克思主义美学的研讨作出贡献。① 所谓“正统”，在我看来，是指那种从占统治地位的生产关系的总体出发去解释一件艺术作品的性质和真实性；尤其是指那种把艺术作品看作是以某种确定的方式，表现着特定社会阶级的利益和世界观的看法。

我批评这种正统理论，是以马克思本人的理论为理论依据的，因为马克思的理论也是在占统治地位的社会关系的背景下，考察艺术，并认为艺术具有政治功能和政治潜能。但是，与正统的马克思主义美学相反，我认为艺术的政治潜能在于艺术本身，即在审美形式本身。此外，我还认为，艺术通过其审美的形式，

---

* 本文译自波士顿灯塔出版社(Beacon Press, Boston)1978年英文版单行本。

① 由于特定时代的限制，作者在全书所用的“马克思主义”一词，主要是指当时苏联及东欧流行的那种马克思主义理论。——译注

在现存的社会关系中，主要是自律的。在艺术自律的王国中，艺术既抗拒着这些现存的关系，同时又超越它们。因此，艺术就要破除那些占支配地位的意识形式和日常经验。

首先，在这里，我还得声明一些看法：虽然我这篇文章是考察一般的"艺术"，但我的讨论基本上集中在文学领域，主要是针对十八和十九世纪的文学。即使我认为对文学适用的东西，除了某些细节的差异外，也同样适用于其他艺术形式，但讨论到音乐和视觉艺术，我感到自己有些力不从心。其次，我还要说明一下，我在选择那些作品以供讨论时，对某些天经地义的前提所作的驳击。我称之为"真正的"和"伟大的"艺术作品是指这样一类作品：这些作品能符合以往人们确定的审美标准，也就是说，这些作品具有"真正的"和"伟大的"艺术要素。要论证这种观点，我将指出在漫长的艺术史中，撇开那些审美趣味上的变化不论，总存在着一个恒常不变的标准。这个标准不仅使我们能够区分出"高雅的"与"低俗的"文学作品，区分出正歌剧与轻歌剧、区分出喜剧与杂耍，而且在这些艺术形式中，还能进一步区别出好的和坏的艺术。在莎士比亚喜剧和王政复辟时期的喜剧之间、在歌德和席勒的诗歌之间、在巴尔扎克的《人间喜剧》和左拉的《卢贡·马卡尔家族》之间，存在着可以说明的质的差别。

艺术可以从几种意义上被称道为革命的。狭义上看，假如一门艺术的风格和技巧表现出根本变化，那么就可以说它是革命的。这种变化也许就是真诚的先锋派的成就，即预示和反映着整个社会的实质性变革。因此，表现主义和超现实主义都预示着垄断资本主义的灭亡，预示着崭新的彻底变革目标的出现。然而，革命艺术纯粹"技法"上的界定，并没有揭示出艺术作品本

身的性质，更没有说出它的本真性和真理。

假如我们更进一步，让艺术作品借助审美的形式变换，以个体的命运为例示，表现出一种普遍的不自由和反抗的力量，去挣脱神化了(或僵化了)的社会现实，去打开变革(解放)的广阔视野，那么，这样的艺术作品也可被认为具有革命性。

在这个意义上看，每一真正的艺术作品，遂都是革命的，即它倾覆着知觉和知性方式，控诉着既存的社会现实，展现着自由解放的图景。无论是古典主义戏剧①还是布莱希特②的剧作，无论是歌德的《亲和力》还是格拉斯③的《非人的岁月》，无论是布莱克④还是兰波⑤，都可以确证这一点。

当然，这些作品在表现它们的倾覆潜能时有着明显的差异，这是由于它们面临的社会结构是不同的：压迫在人口中的分布、统治阶级的组成和职能、根本变革的既定可能性这些历史性条件，以不同的方式表现在艺术作品中：或是明白直述、或是作为背景和视野、以及运用语言和形象。然而，这些条件都是艺术中共通的超历史性实质的特定历史性表达和表现：是其自身的真理、反抗和承诺之维度，即由审美形式构成的维度。因此，毕希

---

① 古典主义戏剧指崇尚和谐、清晰、严谨和理想主义等传统审美标准，主要由拉辛、高乃依等剧作家创作的戏剧。——译注

② 布莱希特(1898—1956)，德国现代剧作家。他的剧作手法新颖，语言简炼、精确、直率。——译注

③ 格拉斯(1927—　)：德国作家和艺术家。作品多以现代手法描写德国现实。——译注

④ 布莱克(1757—1827)：英国诗人、水彩画家、版画家。艺术手法注重创造，表达思想情感率直有力。——译注

⑤ 兰波(1854—1891)：法国诗人。象征主义的代表，他的诗强烈地表现出现代人对所谓文明社会的反抗，对现代诗歌影响很大。——译注

纳[1]的《沃伊采克》(Woyzeck)、布莱希特的戏剧，还有卡夫卡[2]和贝克特[3]的小说与故事，这些艺术作品由于赋予内容以形式，因而都是革命的。的确，这些作品的内容(现存的现实)，只是通过异在和间接的形式才表现出来的。艺术真理的根基在于：让世界就象它在艺术作品中那样，真正地表现出来。

这种观点意味着，文学并不是因为它写的是工人阶级，写的是"革命"，因而就是革命的。文学的革命性，只有在文学关心它自身的问题，只有把它的内容转化成为形式时，才是富有意义的。因此，艺术的政治潜能仅仅存在于它自身的审美之维。艺术同实践的关系勿庸置疑是间接的、存在中介以及充满曲折的。艺术作品直接的政治性越强，就越会弱化自身的异在力量、越会迷失根本性的、超越的变革目标。从这个意义上看，波德莱尔[4]和兰波的诗歌，较之布莱希特说教式的剧作，反而更具倾覆潜能。

(一)

在一个只有通过根本性的政治实践才能变革苦难现实的情

---

① 毕希纳(1813—1837)：德国剧作家。《沃伊采克》是他未完成的最后一部戏剧。由于对穷苦人和被压迫者的同情，该作品成了十九世纪九十年代社会戏剧的先声。——译注

② 卡夫卡(1883—1924)：奥地利小说家。他的作品象征着二十世纪的忧虑和渗透于西方社会的异化。——译注

③ 贝克特(1906—)：爱尔兰剧作家、小说家。他的剧作表现着人类在一个荒诞的宇宙中的尴尬处境。——译注

④ 波德莱尔(1821—1867)：法国现代派诗人。他的诗摒弃浪漫派的矫揉造作，直接探索事物。——译注

境下，去关注美学需要有正当理由。我们无意否认内在于这种对美学的关注中，有一种绝望的因素：即逃避到一个虚构的世界，仅仅在一个想象的王国中，去克服和变革现存条件。不过，这种纯粹是意识形态的艺术观念，越发强烈地遭到人们的质问。可以说，作为艺术的艺术应当去表现真理、经验和必然性；这些东西虽然不属于根本性实践的领域，但它们毕竟是革命的基本成分。由这种看法，我们看到，马克思主义美学中，把艺术看作一种意识形态以及强调艺术的阶级特性这些基本概念，又成为需加以批判的再考察的课题。①

本文的讨论，针对着马克思主义美学的以下观点：

1．在艺术与物质基础之间、在艺术与生产关系总体之间，有一种定形的联系。因此，随着生产关系的变化，作为上层建筑的一部分的艺术本身也应当发生变革。当然，艺术同其他意识形态一样，也可以落后或超前于社会变化。

2．在艺术作品与社会的阶级之间，也有一种定形的联系。只有上升阶级的艺术才是唯一真诚的、真实的、进步的艺术。它表达着这个阶级的意识。

3．所以，政治和审美，革命的内容和艺术的性质，趋于一致。

---

① 尤其是在期刊《指南》（法兰克福：舒尔康普，后来是红书出版社）、《论辩》（柏林）、《文学杂志》（莱茵贝克：罗沃尔特）的那些作者中。这场讨论的核心，是一方面与资本主义艺术产业对立，另一方面与激进的说教性艺术对立的自律性艺术的观点。特别请参看N·波恩，H·C·布赫；W·哈里奇，H·P·皮威特，以及M·施莱德尔在《文学杂志》第一卷和第二卷，在《艺术自律》卷，（法兰克福：舒尔康普，1972），P·彼格尔在《先锋派理论》（法兰克福：舒尔康普；1974）上所写的精采文章。

4.作家的责任，就是去揭示和表现上升阶级的利益和需求（而在资本主义，上升阶级就是无产阶级）。

5.没落的阶级或它的代表，只能创造出“腐朽的”艺术。

6.现实主义（以多种不同含义）被看作是最适应于表现社会关系的艺术形式，因而是“正确的”艺术形式。

这里列举的各种观点，都隐含着文学作品必须要表现社会的生产关系，——这并非外在地强加于艺术作品，而是它的内在逻辑和事物发展本身的逻辑的一部分。

这个美学上的绝对命令，是由“经济基础——上层建筑”的概念推衍出来的。这个概念，实质上并不符合马克思和恩格斯的辩证构想，而是被纳入另一种僵化的框架之中。这种框架对美学已产生糟糕的后果。这种框架隐秘地表现着一种规范性的看法，即把物质基础作为真正的现实存在。因而，在政治上就低估了非物质力量，尤其是个体的意识和潜意识的力量，以及它们的政治功能。该功能既可以是倒退的，也可以是解放的，在这两种情况下，它都能成为物质力量。如果历史唯物主义理论不能对主体的这种作用作出解释，那么，它就着上了庸俗唯物论的色彩。

无论恩格斯怎样尽力作出种种说明，意识形态毕竟成为了纯粹的意识形态。因此，就发生了对整个主体领域的低估，它不仅低估了作为认识的自我（ego cogito）的理性主体，而且低估了内在性、情感以及想象；个体本身的意识和下意识愈发被消解在阶级意识之中，由此，革命的主要前提条件被削弱到最小程度。即这样的事实被忽略了：产生革命变革的需求，必须源于个体本身的主体性，植根于个体的理智与个体的激情、个体的冲动与个体的目标。马克思主义理论也跌进了它曾向整个社会揭露

和抨击过的那个物化过程中，它把主体性当成客体性的一个原子，以致于主体即使在它反抗的形式中，也屈从于一种集体意识。马克思主义理论中的决定论成分并不在于他的社会存在和社会意识之间关系的概念，而在于它表现出还原论的意识概念。这种还原论的意识概念取消了个体意识的特殊内容，并随之取消了革命的发生必须凭借的主体性潜能。

当把"主体性"解释成为"资产阶级"观念时，这种还原论的意识观点又得到了进一步的发展。历史地看，这种观点是成问题的。① 即便在资本主义社会，坚信内在性的真理和权利，也并非只是资产阶级的价值。正是伴随对主体的内在性的认可，个体才跳出了交换关系和交换价值的网络，从资产阶级社会的现实中退出，走进了生存的另一维度。的确，个体在这种从现实撤离中获得了一种经验，这种经验必定（而且已经）成为一种强有力的力量，去**瓦解**实际居支配地位的资产阶级价值，这即是说，使个体把自身实现的重心，由施行原则和利润动机的领域，转移到人类内在源泉：激情、想象、良心。而且，个体的退出和撤离并非到此为止，其主体性还将奋力冲出它的内在性，进入到物质和知识的文化中去。在今天这一极权统治的时代，主体性已成为一种政治力量，作为与攻击性的和剥削性的社会化相对峙着的反对力量。

解放的主体性，构成于个体的内在历史（即个体本身的历史）中。个体的这种内在历史，不同于他们的社会存在。这个内在历史记录的是他们的遭遇、他们的激情、他们的欢乐、他们的

---

① 埃里奇·柯勒尔：《宫廷史诗中的理想和现实》，图宾根，尼尔迈耶尔，1956；1970年第二版。尤其是第五章，讨论这种观点与宫廷时代的关系。

忧伤——即那些并不必然地根藏于他们阶级情境、以及那些从这个角度甚至不可能理喻的经验。当然，个体的历史的实际显现被他们的阶级情境所决定。但该情境并不是他们命运的基础，即并不是那种偶然加在他们上面的东西。个体的内在历史尤其是在个体的非物质的层面上，炸开了阶级的框架。把爱与恨、乐与忧、希望与失望归入心理学的领域，使它们摆脱革命实践的关注，这当然是容易办到的。确实，从政治经济学的角度看，它们或许不是“生产力”。然而对每一个人的存在来说，它们是决定性的，它们建构着现实。

马克思主义美学即使在其最著名的代表人物那里，都同样低估了主体性，因此，都倾向于把现实主义当成进步艺术的领域，而把浪漫主义贬为纯粹反动的流派，鄙视为“腐朽的”艺术。一般看来，当人们试图不以阶级意识形态方式去评价一件艺术品的审美性质时，他们总会感到尴尬。

我将致力于以下论题：艺术对现存现实的控诉，以及艺术对解放的美景的呼唤，艺术的这些激进性质，的确是以更基本的维度为基础的。艺术正是在这个更基本的维度上超越其社会决定性，挣脱既存的论域和行为领域。同时又保持它在这个世界中难以抵挡的显现。艺术正是在这个维度上创造了一个王国，在这里，艺术特有的对经验的倾覆成为可能的：艺术创造的世界被认作是一种在现存的现实中却被压抑和扭曲了的现实。这种体验，于一些极端的情境（如爱情与死亡、犯罪与失败，还有快乐、幸福和满足）中达到顶点；这些情境以正常条件下被否定的甚至前所未闻的真理的名义，粉碎着既存的现实。艺术作品从其内在的逻辑结论中，产生出另一种理性、另一种感性，这些理性和感性公开对抗那些滋生在统治的社会制度中的理性和

感性。

在审美形式的法则下，既存现实必然被升华了：直接内容被风格化，“素材”依照艺术形式的要求被重新组合和重新排列。这就要求，即使对死亡和毁灭的重现，都应表现出对希望的渴求。——这就是以体现在艺术作品中的新意识为基础的渴求。

审美升华在艺术中构成肯定、妥协的成分，① 虽然它同时又是通向艺术的批判、否定功能的桥梁。艺术对眼前现实的超越，打碎了现存社会关系中物化了的客观性，并开启了崭新的经验层面。它造就了具有反抗性的主体性的再生。因此，以审美的升华为基础的个体，在他们的知觉、情感、判断思维中就产生了一种反升华，换句话说，产生了一种瓦解占统治地位的规范、需求和价值的力量。所以艺术虽然有“肯定的一意识形态的特征”，但它仍旧是一股异端的力量。

我们可以这样来定义“审美形式”：所谓“审美形式”是指把一种给定的内容（即现实的或历史的、个体的或社会的事实）变形为一个自足整体（如诗歌、戏剧、小说等）所得到的结果。② 有了审美形式，艺术作品就摆脱了现实的无尽的过程，获得了它本已的意味和真理。这种审美变形的实现，是通过语言、感知和理解的重组，以致于它们能使现实的本质在其现象中被揭示出来：人和自然被压抑了的潜能。因此，艺术作品在谴责现实的同时，再现着现实。③

---

① 参见第55页（指原书页码——译者）。

② 参见我的《阻碍革命与反抗》，波士顿灯塔出版社，1972年，第81页。

③ 恩斯特·费谢尔在《现实性的感受：六篇论文》（莱茵贝克：罗沃尔特，1968年）里，从“造式的意志”中看到了超越现存物的意志，也就是说，看到了对现实存在的否定，看到了更自由、更纯粹的生存的显现。在此意义上，艺术就是人类对其淹没在现存现实秩序和制度中的状况，发出的不妥协和抗拒的呼声。

艺术的批判功能，艺术为自由而奋争所作出的奉献，存留于审美形式中。一件艺术作品的真诚或真实与否，并不取决于它的内容（即是否"正确地"表现了社会环境），也不取决于它的纯粹形式，而是取决于它业已成为形式的内容。

确实，审美形式使艺术摆脱阶级斗争的现实性，即摆脱那种既纯粹又简单的现实性。审美形式构成了自律，使艺术与"给定的东西"区别开来。不过，艺术的这种超然独立产生出的不是"虚假的意识"或纯粹的幻象，而是一种反抗的意识：即对在现实中随波逐流的心灵的否定。

审美的形式、自律和真理，这三者是互相关联的东西，它们都是社会—历史的现象，又都超越了社会—历史的竞技场；当社会—历史限制艺术自律的时候，它必定也破坏着艺术作品所表现的超历史真理。艺术的真理，就在于它能打破现存现实（或那些造成这种现实的东西）的垄断性，就在于它能由此确定什么东西是实在的。艺术在这种决裂中，即在它的审美形式获得的这个成果中，艺术虚构的世界，表现为真实的现实。

艺术的使命就是让人们去感受一个世界。这使得个体在社会中摆脱他的功能性生存和施行活动。艺术的使命就是在所有主体性和客体性的领域中，去重新解放感性、想象和理性。艺术中表现的审美变形，就是认识和控诉的手段。但这种成就是以一定程度的艺术自律为前提。正是艺术自律使艺术从现存东西的神秘力量中挣脱出来，自由自在地去表现艺术自己的真理。只要不自由的社会仍然控制着人和自然，被压抑和被扭曲的人和自然的潜能只能以异在的形式表现出来。艺术的世界就是另一个现实原则[①]的世界，另一个异在的世界，而且艺术只有异在化，才能完成它的认识的功能。艺术沟通了其他语言不可能沟

通的真理；艺术即矛盾。

于是，在艺术中，那种欲与现存现实和解的肯定趋向和反抗的趋向是同时俱在的。我想指出的是，它们并不是出于艺术之特定阶级的决定性，而是出于情感净化的补偿性质。在艺术中，情感净化本身借助于审美形式的力量，去叩击命运的大门，去发挥自身的威力，给苦难者以安慰。这是艺术的一种认识力量，它多少给个体一点儿自由，并让它在不自由的王国中得以实现。艺术作品的结构，就是由肯定现实存在与控诉现实存在之间的相互作用，以及艺术意识形态与艺术的真理之间的相互作用构成的。② 但是，在真正的艺术中，对现实的肯定并不排除对现实的控诉，也就是说，和解和希望仍然保持着对过去事情的追忆。

艺术表现的肯定特性还有另外一个根源：这就是艺术对爱欲的执著，即艺术在反抗本能和社会的压迫时，对生命本能的深切肯定。艺术用它的恒常性即它历经千万次劫难之历史性不朽，证明着它的这种执著。

艺术既受现存的规则制约，又超越着现存的规则。把艺术

---

① “现实原则”是弗洛伊德精神分析学说的一个重要概念。弗洛伊德认为人的行为受本能的支配（人的内在心理），又受现实的支配（人的外在环境）。出于本能，人追求快乐；出于现实，人的快乐受到限定。前者构成指导人的行为的快乐原则，后者构成人克制自己的本能冲动的现实原则。人是生活于社会中的生物，因此，人的一生就是不断使自己适应现实生活、践履现实原则的一生。——译注

② “在文学中，常常出现的力量有两种对立的态势：抗拒和升华。文学的确不仅仅是意识形态，也不仅仅是表达一种社会意识，以激发出和谐的幻象，向个体担保说，任何东西都如它应是的那样，并且无人有权期望命运给他更多的东西。不错，文学时而为现存现实的社会关系辩护；但是，它却总是使在现存的社会中得不到满足的人类渴望保持着生气勃勃的活力。哀叹和忧伤是资产阶级文学的基本成分。”（列奥·罗温塔勒《人在文学中的形象》，1966年，第14页。）英文版为《文学与人的形象》；波士顿，灯塔出版社，1957年。

看作自律的否定性的生产力的观念，相悖于那种把艺术看作根本上是依赖性的、只具有肯定意识形态功用的观念，也就是说，相悖于那种把艺术看成是对现存社会竭尽涂脂抹粉和宽恕的东西的观点。① 即使十八世纪那些战斗的资产阶级文学，依然是意识形态的：因为它所表现的上升的阶级同贵族的斗争，一开始就是上层资产阶级道德的主题，而下层阶级对此只起到补充作用（假如有作用的话）。只有一些明显的例外，说明这种文学并非阶级斗争的文学。按照这种看法，只有把艺术放在革命实践和无产阶级世界观的基础上，才可能医治艺术的这种意识形态性质。

时常有人认为，把对艺术的这种解释说成是马克思和恩格斯的看法，是不公正的。② 因为，即使这样的解释，也认定艺术的目的是再现现实的本质，而不只是现实的现象。现实被看作是社会关系的整体，它的本质就是在"社会因果关系的结构"中决定这些关系的规律。③ 这种观点要求一件艺术作品的主人公，把

---

① 参见我的文章《文化的肯定性质》，收入《否定文集》，波士顿，灯塔出版社，1968年。

② 汉斯—蒂特里奇·山达尔在《马克思主义意识形态和普遍的文化理论》一书中，全面分析了马克思和恩格斯对艺术理论的贡献。他作出了富于刺激性的结论：马克思主义美学的大部分内容，不仅是粗糙的庸俗化的东西，而且，它还把马克思和恩格斯的观点弄成与他们的原意完全相反的东西。山达尔写道：马克思和恩格斯看到"艺术的本质并不在于艺术与政治和社会的关联"（第 174 页）。马克思和恩格斯的观点更接近康德、费希特和谢林，而不是黑格尔（第 171 页）。山达尔为这个观点提供的材料，也许是马克思和恩格斯学说中，经过特别选择的或影响非常小的一些语录，这必定与山达尔的解释矛盾。不过他的分析确实清楚地揭示出：马克思主义美学在把握艺术的理论问题时，所遇到的困境。

③ 布莱希特：《人民性和现实主义》，参见《全集》，法兰克福，舒尔康普，1967年，第八卷，第 323 页。

个人表现为“典型”；而这种典型反过来又展现出社会发展、也就是作为整体的人性的“客观趋势”。①

这样的概括，就引出一个问题：文学是否因此被赋予一种只有借助理论的方法才能完成其功用的职能呢？表现社会的总体，需要概念式分析，这种分析不可能被纳入到一种感性的方法中。在三十年代早期那场马克思主义美学的激烈争论中，卢·默尔顿（Märten）认为马克思主义理论具有其本身的理论形式，这种理论形式坚决反对任何想给予它以审美形式的企图。②

但是，如果艺术作品不能以社会理论的方式被领悟，那么，它也不可能以哲学的方式被领悟。吕西安·哥德曼③在与阿多诺④的争论中，驳斥了阿多诺的一种说法。阿多诺认为，为了理解一件艺术作品，“人们必须超越它而达到哲学，即达到哲学文化和批判知识的高度”。与阿多诺不同，哥德曼强调内在于艺术作品本身、并使艺术作品成为审美总体的具体生动性。他说：“艺术作品是色彩、声音和语词以及具体人物的天地。在这里不存在抽象的死亡，存在的只有淮德拉⑤那样的

---

① 卢卡奇：《什么是现实主义》，见《马克思主义和文学》，弗里兹·雷达特兹编，莱茵贝克，罗沃尔特，1969年，第二卷，第77页。

② 《左弯的线》，第三章，第5页。柏林，1931年5月。1970年再版，第17页。

③ 哥德曼（1913—1970）：西方研究马克思主义哲学、美学的著名学者。著有《小说的社会学》。——译注

④ 阿多诺（1903—1969）：“西方马克思主义”代表人物。着重研究哲学、美学问题。——译注

⑤ 淮德拉，古希腊传说中的人物，忒修斯的妻子，后爱上了忒修斯与希波吕忒所生之子希波吕托斯，并向他提出推翻忒修斯，二人共享王位，遭到拒绝后自缢身亡。留遗书给忒修斯诬告希波吕托斯要强奸她。作者用此例示在艺术作品中只存在具体的人物的死。——译注

死。”①

马克思主义美学在具体运用中，贬低和扭曲了这个天地中表现的真理，它弱化了艺术作为意识形态的认识功能。因为，艺术的根本潜力就在于它具有意识形态性质，具有对“经济基础”的超越关系。意识形态并不仅仅是意识形态，不仅仅是虚假的意识。在现存的生产过程中以抽象形式表现出的对真理的意识和表象，同样是意识形态功用；艺术就是这些真理的一种表现。艺术作为这种意识形态，它反对既存的社会。在艺术的自律王国中，存在着这样一个绝对命令：“事物必须改变。”人和自然的解放如果的确是可能的，那么，毁灭人和使人屈从的社会关系网络必须被打破。这并不意味着，革命应成为艺术作品中压倒一切的主题。恰恰相反，在美学上最完美的艺术作品中，情况并非如此；在这些作品中，革命的必要性，似乎只是作为艺术的先验条件被假定，而且，革命究竟是值得称道的，还是需要质疑的，就在于要看看它在多大程度上反映了人类的苦闷，在多大程度上真正达到了与过去的决裂。

同那种经常停滞在单一维度上的、说教式的乐观主义相比，艺术中浸润的是悲观主义，它与喜剧无甚姻缘。艺术在它“自由的笑声”中，提醒人们记取刚刚过去的危险和罪恶！但是，艺术的悲观主义，并不成为革命的障碍。恰恰相反，艺术的悲观主义可用来提防革命实践中的“幸福意识”，这种“幸福意识”认为，所有那些被艺术冲击和起诉的东西，都可用阶级斗争去解决。此外，艺术的悲观主义，还甚至渗透到那些肯定革命本身的文学作品中，成为压倒一切的主题。毕希纳的《丹东之死》就是一个杰出

① 《文学社会学国际讨论会文集》（布鲁塞尔，社会学研究所，1974年），第40页。

的范例。

马克思主义美学假定所有艺术多少都被生产关系、阶级地位等东西所决定。马克思主义美学的首要任务(然而仅仅是它的首要)便是专门分析这个“多少”,也就是说，分析这种决定作用的限定和方式。问题就在于：超越具体社会条件的艺术性质是否存在?这些性质是否与特定的历史条件相关?马克思主义美学并没有回答这些问题。马克思主义美学也尚未提出这样的问题：超越特定社会内容和形式,并给艺术以普遍性的那些艺术性质是什么?它必须解释诸如希腊悲剧、中世纪史诗，它们分别属于古代奴隶社会和封建社会的艺术作品，却为什么在今日仍被人们体验为“伟大的”、“真正的”文学作品？马克思在《政治经济学批判导言》结尾时所说的话,无甚说服力。人们简直不可能把古希腊艺术在今天对我们的吸引，解释为我们取乐于“人类童年”的展示。

人们无论如何以社会内容的方式，解析了一首诗、一出剧或一部小说，仍然不能回答一个问题：一个特定的作品是否善、是否美、是否真。这类问题的回答,从构成每个作品历史背景的特定生产关系的方式出发,是不可能得到的,这种方法的循环性是一目了然的。此外,它还犯了一种简单的相对主义错误,这种相对主义,与艺术中某些性质历经风格和历史时期的变迁,所保持着的永恒性(即美的超越性、异在性、审美秩序和美的显现)相违背。

即使在事实上，一件艺术作品真实地再现了资产阶级或无产阶级的利益和世界观，也不能说明它就是一件真正的艺术作品。艺术表现这种“质料性”的性质也许便于让人接受，便于它具有更强的具体性,但是,决没有涉及到艺术的内在构成。艺术

的普遍性，不以特定阶级的世界或世界观为依据，因为，艺术要揭示的是一种具体的普遍性，即展示出人性。这种具体的普遍性是任何特定阶级，即使无产阶级（马克思的"普遍阶级"）都不能独自构成的。艺术中表现的快乐与忧伤、成功与绝望、爱欲与死欲①，这些东西之间无穷的纠缠，不可能皆归结为阶级斗争的问题。历史也是以自然为基础的，而且，马克思主义理论没有任何理由忽视自然与人类之间的新陈代谢，也没有任何理由把对人类社会赖以生存的自然土壤的强调，斥之为倒退的意识形态概念。

人类作为"类的存在物"出现，就意味着男人和女人能够生活于一个自由的联合体，这个联合体使人的族类潜能——自由，能够得以实现出来。这正是无产阶级社会在主体方面的基础。这个社会的实现，其前提在于根本变革个体的冲动和欲求，也就是说，在社会历史的层面上，个体得有机的发展。假如不植根于个体的本能结构，团结的基础就是脆弱的。在这个维度上，男人和女人所面对的是心理—肉体力量，他们无需消除这些力量的自然本性，就可以把这些力量变成自己的力量，这是原始冲动的领域，是里比多能量和攻击性能量的领域。让攻击性的和侵略性的能量纳入生命本能的社会解放，就为人类的团结与联合奠立了基础。

虽然本能结构革命的前提，是需求系统的变化，而且这种变化正是作为与资本主义社会具有质的差异的社会主义社会的标

① "爱欲"（Eros，或译生的本能），以及与之相联系的"死欲"（Thanatos，或译死的本能）是弗洛伊德在其晚期思想中提出的一对重要概念。爱欲或生的本能代表着爱和建设的力量，而死欲或死的本能则体现着恨和破坏的力量。这是对他早期思想中，把本能分为自我本能和性本能的观点的修正。——译注

志，然而，很久以来，马克思主义一直忽视了这个维度上的根本政治潜能。阶级社会使人们只看到事物现象，即只看到事物质的差异的外部显现，这种显现当与实际领域分离后，才会进入艺术的王国。艺术自律的王国，是由审美形式建立的。艺术自律的产生，是通过脑力和体力劳动的分离，即作为占支配地位的统治关系的一个结果，强加于艺术的。艺术与生产过程的分离，就成为艺术的一个避难所和立足点；艺术由此抨击由统治而建立的现实。

不过，在艺术自律的王国中，社会内容仍以几种方式表现着：首先，社会内容是作为审美再现的“原料”，而被转入到这种再现中（无论是过去还是现在），这就是概念的、语言的和想象的素材的历史性，这种历史性是传统赋予艺术家的东西，艺术家也正是运用或凭借这个历史性去进行创作。其次，社会内容是作为斗争和解放的可能性实际可行的范围表现出来。第三，社会内容是作为艺术在社会劳动分工、尤其是在脑力和体力劳动的分离中的特殊地位表现出来的，艺术活动，以及在多大程度上对艺术的接受，正是借助这种分工，才成为一种脱离物质生产过程的高贵者的特权。

只有这些对艺术自律形成客观限制的东西，才属于艺术的阶级性质。因此，艺术家属于特权阶层这个事实，既不会抹杀他的作品的真实性，也不会抹杀他的作品的审美性质。那种真实地表现在“社会主义经典”作家身上的情况，也真实地表现在其他伟大的艺术家身上：他们可以同他们的家庭、生活背景和社会环境造成的局限性决裂。马克思主义的理论并不是家庭血统的研究，所以，艺术的先进性以及艺术对解放斗争的贡献既不能用艺术家的血统，也不能用他们阶级的意识形态水准来衡量；同

样，它也不能用被压迫阶级在他们的作品中是否出现去决定。艺术先进性的标准，只有让作为整体的作品本身去说明，也就是说，艺术先进性的标准在于这件作品说了什么和用什么方式说的。

由此意义看，艺术就是“为艺术而艺术”。因为艺术的审美形式揭示出现实中受到禁锢和压抑的维度：即解放的层面。马拉美①的诗，就是一个极好的例子，他的诗歌创造出知觉、想象以及姿态的新方式，这种新方式所创造的充满感性的欢乐场景，打破了日常贫乏的经验，展示着崭新的现实理想。

艺术与实践疏离和异在的程度，就构成了它的解放价值，这一点，在那些与实践截然对立的艺术作品中，表现特别明显。本杰明②从爱伦·坡③、波德莱尔、普鲁斯特④和瓦莱里⑤的作品中，论证了这一点。这些艺术作品都表现了一种“危机的意识”，也就是表现了一种在腐败和毁灭中的快慰，在罪孽中的美丽，在自私和颓废中的赞颂。这种意识正是资产阶级对本阶级的秘密反抗。本杰明是这样谈到波德莱尔的：

在人类获取解放的最先进的搏斗中，乍一看，他的作品是没

---

① 马拉美(1842—1898)：法国象征派诗人、理论家。着重诗歌的创造性、理想性。——译注

② 本杰明(1892—1940)：“西方马克思主义”代表人物；着重马克思主义的文化理论研究。——译注

③ 爱伦·坡(1809—1849)：美国诗人、小说家、文艺评论家。诗歌优美、神秘、注重韵律。——译注

④ 普鲁斯特(1871—1922)：二十世纪法国文学家。他认为艺术家的任务就在于把习惯使我们视而不见的不朽的真实，从潜藏的记忆中解放出来。——译注

⑤ 瓦莱里(1871—1945)：法国诗人、评论家、思想家。诗中充满着对存在与幻灭、生与死的哲学沉思。——译注

有任何值得称道的地位的。但是，从一开始，我们似乎也可以从波德莱尔那些无疑是得心应手的图谋不轨里，发现某些更有价值的东西；他潜入到敌人的营垒之中。波德莱尔的图谋不轨，只在很少场合对敌人有利。他是一个秘密使者，是一个对他的阶级以及这个阶级的统治默默地表达不满的使者。人们由此角度去研究波德莱尔，一定会比那种用无产阶级观点研究他收益更大。①

这种含而不露的文学"秘密"抗议的基础，在于原初的爱欲摧毁力的攻击性。这种力量破坏着规范的交往和行为天地，这种力量在根本上是反社会的，它对社会秩序进行秘密反抗。因为这种文学要摆脱所有的社会控制，去揭示爱欲和死欲的不可扼止的力量，所以它就会激发出在根本上带有破坏性的需求和满足。这种文学，从政治实践的角度看，它是贵族的和腐朽的，它无助于为自由而斗争。它只能打开那些人类社会和自然界的禁区，然而，正是在这些禁区中，即使死亡和魔鬼都被看作是它的同盟，以反对那些压迫人的秩序和法则发号施令。这种文学是批判的美学超越性的一种历史形式。艺术不可能废除社会劳动分工，因为正是这种分工使艺术具有玄妙色彩，但是，艺术也不能让自己"通俗化"，因为这样势必弱化它的解放的冲击力。

（二）

艺术一旦与物质过程分离，它就能使产生于这个生产过程

① 瓦尔特·本杰明：《马克思主义文学分析方法问题的断想》载《路标》第二十卷（法兰克福，舒尔康普，1970年），第3页。

的现实，失去其神秘性。艺术向现存现实的垄断性宣战，以便去确定什么东西是“真实的”，艺术是通过创造一个虚构的世界，即一个“比现实本身更真实”① 的世界，去达到这个目的的。

赋予艺术的非妥协的、自律的性质以审美形式，就是让艺术从“介入的文学”中挣脱出来，从实际生活和生产过程的王国挣脱出来。艺术有其自身的语言，而且也只能以自身的语言形式去揭示现实。此外，艺术还有它本身的肯定维度和否定维度；这个维度是不能同社会的生产过程结合的。

的确，人们可能把《哈姆雷特》和《伊芙琴尼亚》② 的场景，把上层阶级的宫庭世界，转换为物质生产的世界；人们也能够从改变《安提戈涅》③ 的历史框架着手，使这出剧的情节现代化；即使那些最伟大的古典的和资产阶级的文学主题，都能够用说着日常语言、而且是来自物质生产过程的人物去表现或表述（如吉哈特·霍普曼的《织布工》）。然而，假如这种“转换”的目的，是为了洞悉和领悟日常现实，那么，它就必须受制于审美的文体，也就是说，它就必须编入小说、戏剧或故事中。这些文学形式中的每一个句子，都有其自身的节奏和分量。艺术的这种文体化，揭示出每一特殊社会情境中的普遍性，换言之，揭示出在整个客观性中，不断再现和奋力欲求着的**主体**。正是在艺术所保存的这种永恒常在的主体性中，革命发现了它以往的局限性，以及重新燎原的火种。这种保留在艺术中的永恒常在的主体性，并不是作

---

① 列奥·罗温塔勒《人在文学中的形象》，第 12 页。

② 分别为莎士比亚和歌德的剧作。哈姆雷特是丹麦王子，伊芙琴尼亚是古希腊迈锡尼王阿伽门农的女儿。俩人是典型的宫廷悲剧人物。——译注

③ 索福克勒斯的悲剧。安提戈涅为俄狄浦斯同其母亲由于不知情，乱伦所生之女。该剧表现的情节是安提戈涅与她的舅父克瑞翁之间的悲剧冲突。——译注

为一桩财产，也不是作为一个不可变更的本性，而是作为对过去生活的遥想：即对挂在虚幻与实在、虚伪与真诚、快乐与死亡之间的人生的遥想。

那种记录在作品中，并且被历史发展超越着的特定的社会标尺，就是无产阶级的社会氛围，或是他们的生活世界。无产阶级要超越的正是这种生活世界，这就象莎士比亚和拉辛笔下的王子们，超越了绝对主义的宫庭世界；斯汤达笔下的自由民，超越了资产阶级世界；布莱希特笔下的穷光蛋，超越了无产阶级世界一样。无产阶级的这种超越产生于与他们的生活世界的冲突，这些冲突，表现在那些特定历史条件背景下的事件中，而这些特定条件本身，在这个时候还不能产生揭露自身的力量。陀斯妥也夫斯基的《被侮辱与被损害的》一书和雨果的《悲惨世界》一书，并非仅仅悲愤那种对特定社会阶级的不公正，它们所悲愤的，是所有时代的非人性。它们代表了人性本身，它们的命运所显示的普遍性，超越了阶级社会的普遍性。事实上，阶级社会本身就属于那个自然撞击着社会框架的世界的一部分。爱欲与死欲在参加和依靠阶级斗争中确证着自身的力量。不过，我们也清楚地看到，阶级斗争并不总对“有情人难相守”这样的事实“负责任”。① 完满和死亡殊途同归，任何浪漫的修饰和社会学的解释，都不会失掉它真正的感人力量。人类与自然的神秘联系，在现存的社会关系中，仍然是他的内在动力，创造着他本已的元社会(metasocial)维度。

我们通过伟大的文学作品，能认知一种无罪的罪恶，这可以

---

① 见《明镜》1974 年第三期，第 112 页。

在《俄狄甫斯王》①中得到验证。这是一个可能变化的东西和不可能变化的东西的领域，从中可以清楚地看到，在作品揭示的社会中，人们不再信仰神谕。这也许就是那种没有乱伦禁忌的社会。但是，人们难以想象，会存在一个取消了机遇或命运、取消了十字路口的遭遇、取消了情侣的重逢、而且还取消了同地狱相会这样一个社会。即使在统治术上达到登峰造极的极权体制中，唯有命运的形式能够改变。机械的东西一方面可以发挥其控制的机制，另一方面还可以发挥其命运的机制，这种机制在尚未被征服的自然那部分中，仍将继续显示自己的力量。一旦自然被完全控制后，就会使机械的东西失去其材料和物质内涵，而机械的东西所依赖的，正是这些东西残酷的客观性和抵抗力。

在很大程度上，艺术的元社会维度已在资产阶级文学中成为顺理成章的东西了，哪里有个人与社会之间的遭遇，哪里就有灾难出现。不过，艺术的社会内涵，对个人的命运来说，是次要的东西。在《人间喜剧》②中，巴尔扎克（人们喜欢以他为例）尽管有其本身的"反革命"政治偏见和癖好，但是，难道不正是他，描绘了金融和企业资本主义的运动力量吗？是的，他的时代的社会状况，在他的作品中有着栩栩如生的再现；但是，审美形式已经"吞没"、和改造了这种社会的变革力量，并把它织入吕西安•德•卢班布雷、吕塞冈和瓦丹这些特定人物的故事中③。这些

① 公元前五世纪索福克勒斯所著的悲剧。被认为是作者悲剧中最伟大的一部。它描写主人公俄狄甫斯在冲破命运的历程中最终毁于命运这个悲剧。亚里士多德称此剧为悲剧形式的典范。——译注

② 法国作家巴尔扎克为他多卷本巨著（共十七卷，1842—1848）及故事所起的一个名称。在这些小说和故事中，他试图通过描写法国不同地方、职业和社会环境中的生活，全面地表现当时法国的社会风俗和习惯。——译注

③ 这些都是《人间喜剧》中的人物。——译注

人物行动和受难于他们时代的社会中。事实上，他们才是这个社会的代表。可见，《人间喜剧》的审美性质及其真理存在于社会的个体化中。借助这种变换，个人命运中的普遍性，才从这些个人独特的社会条件中显现出来。

即使在那些表现资产阶级反对贵族的斗争，和争取自身的自由的小说或戏剧中（如莱辛的《爱弥拉·伽罗蒂》，歌德的《埃格蒙特》、《狂飙与突进》，席勒的《阴谋与爱情》），也正是个人的生存与死亡这些个人的命运，才是赋予作品以形式的东西。这些个人的命运，即这些作品中的主人公的命运，并不是阶级斗争参加者的命运，而是情侣、恶棍、白痴等具体人物的命运。

歌德《少年维特之烦恼》① 中维特的自杀，是由双重动机决定的，首先，是情种体验到爱情的悲剧（该悲剧并非仅仅是占统治地位的资产阶级道德挑起的）；其次，是资产者受尽了贵族掷来的轻蔑。这两种动机，在作品的结构中是否有内在联系？从该书中可以看到，阶级的内容曾鲜明地表现着：在维特自杀的那间房子的桌上，就摆着打开的莱辛描写勇敢的资产者的剧本《爱弥拉·伽罗蒂》；但是作为整体的作品，主要是情侣和他们的世界的故事，在这个世界中，资产阶级的因素只是一段插曲。

这种在艺术作品中把社会个人化、把现实崇高化、把爱情和死亡理想化的情形，在马克思主义美学中常常被斥为麻痹人和压迫人的意识形态。马克思主义美学谴责那种把社会冲突转化为个人命运的做法，谴责从阶级情境的逃避，谴责问题的"贵族"性质，谴责主人公虚幻的自律。

但是，这种谴责忽视了那种确实包含在社会内容升华中的

① 该小说表面上写失恋，实际上主要写十八世纪所谓的热情：即对绝对的偏爱，无论是在爱情、艺术、社会或思想领域都如此，其后果是毁灭性的。——译注

批判潜能。当两个世界冲突时，它们都有各自独特的真理。艺术的虚构创造的是自身的现实，这种现实即使遭到现存现实的否定，也仍有存在的理由。个人的正确与错误和社会的正确与错误是相对峙的，就是在最具政治色彩的作品中，这种对峙也不仅仅是政治的对峙。恰恰相反，我们可以说，具体的社会冲突，正是由个体与个体、男人和妇女、人类与自然之间的元社会力量的作用造成的。生产方式的变革，并不会取消这种原动力。即使一个自由的社会，也不可能使这些力量“社会化”；虽然自由的社会可能将个人从他们对这些力量的盲目依从中解放出来。

历史构织着一幅解放的新世界的图景。发达资本主义已经显露出超越一切传统概念的解放的现实可能。这些可能又重新提出了艺术消亡的观念，因为，在技术进步的解放潜能中，具体化了的自由的根本可能性，使艺术的传统功用似乎已成为明日黄花，或者说，至少不再把艺术看成是由于脑力与体力劳动分工而形成的劳动分工的一个专门部门。当社会不再排斥优美和完满的意象时，它们就会自行消亡，因为，这些意象在一个自由的社会，就成为真实的东西的诸多面。即使今天在现存社会中，保留在艺术中的起诉与承诺的因素，也失却了它们非真实的、乌托邦的性质，从而能在一定程度上传递着反抗运动的策略（就象它们在六十年代所做的那样）。即使艺术以残缺不全的形式做到这点，它们在性质上也已不同于以前的时代。今天，这些性质上的差异，表现在抗议把生活界定为劳动，表现在与整个资本主义和国家社会主义的劳动组织形式（如生产线、泰勒制、科层制）作斗争，表现在终结“一长制”，表现在重建被破坏了的生态环境，表现在发展和培植新道德和新感性。

这些目标的实现，既不能指望资本主义制度的彻底重建，也

不能指望以资本主义方式与资本主义竞争着的社会主义社会。那些在今天显露出来的可能性，毋宁是以一种崭新的现实原则组成的社会的可能性。在这个社会中，生存不再被终生对异化式劳动和闲暇的需求所决定，人类也不再受他们劳动工具的指使，不再被强加于他们的施行活动所控制。在物质和意识形态方面压抑人和贬低人的整个制度将失去意义。

但是，即使出现这样的社会，也不意味着艺术会消亡，也不意味着悲剧会被取消，也不意味着狄奥尼索斯和阿波罗①的冲突会得以调和。艺术不可能让自己摆脱出它的本原。它是自由和完善的内在极限的见证，是人类植根于自然的见证。艺术在它创造的所有东西中，都证明着辩证唯物主义的真理，即主体与客体、个体与个体之间永远不可能达到同一。

艺术借助它的超历史性的和普遍的真理，不仅呼唤着一种特定阶级的意识，而且呼唤着、发展着所有促进生命的潜能、作为"类的存在"的人类意识。那末，这种意识的主体是谁呢？

马克思主义美学认为，作为特定阶级而成为普遍阶级的无产阶级就是这个主体。而且，强调的正是"特定"上：在资本主义社会中，唯有无产阶级对保留现存社会没有兴趣。无产阶级摆脱了现存社会的所有价值，因而能自由地为解放全人类而奋斗。按照这种观点，无产阶级意识也就可以成为保证艺术真实性的意识。可是，与这种理论相应的那种社会背景，在发达的资本主义国家不再（或未曾）占主导地位。

吕西安·哥德曼曾指出在发达资本主义时代，马克思主义美学所面临的核心问题。如果无产阶级不是现存社会的否定力

---

① 希腊神话中的酒神与日神。一象征狂热奔放，一象征宁静安详。——译注

量，反而在很大程度上被这个社会整合了，那么，马克思主义美学就会遇到这样一种历史情境，在这个情境中，虽然真实的文化创造形式（哪怕以潜在的形式）不再附着于特定社会集团的意识，但真实的“文化创造形式”依然存在着。因此，关键的问题是：当经济结构和文化表现之间的连接点出现在“集体意识”之外，当没有先进阶级的意识作为基础，当这种意识得不到表现时，那么，又怎么能够产生经济结构和文学表现之间的连接点呢？①

阿多诺对此回答道：在这种历史背景下，艺术自律以一种极端的形式，即以不和解、疏远化的形式，证明着艺术自身的存在。在整合了的意识或僵化的马克思主义美学看来，这些疏远化的艺术作品，不外都是贵族的或腐朽的症兆。然而，它们事实上却是矛盾的真实形式，因为，它们起诉着吞噬掉所有东西（甚至疏远化作品）的社会一体性。这种对现实的起诉，并不失去它们真理和它们的希冀。当然，社会的“经济结构”也证明着它们自身的存在，它们决定着作品的使用价值（以及交换价值），但是它们不能决定作品是什么和作品说什么。

哥德曼的著作，涉及到一个特定的历史条件，即涉及到无产阶级被整合在发达的垄断资本主义社会中。但是，即便无产阶级没有被整合，它的意识也不再成为保存或重新构造艺术真理的独享的、唯一的力量。假如艺术真是为任何阶级集团服务的，那么，正是个体从艺术中意识到自身对普遍解放的渴望，从而团结起来，超越自身的阶级地位。尼采② 的《查拉图斯特拉如是

① 哥德曼：《小说的社会学》，第10页。

② 尼采（1844—1900）：当代著名的德国哲学家。在其著作中强调非理性、个性、创造性，具有强烈的反传统倾向。——译注

说》的献辞中，“为所有人而不为单个人”(Für Alle und Keinen)这句话，也可能正适用于艺术的真理。

发达资本主义把阶级社会建造成一个由腐败的和全副武装的垄断阶级所操纵的天地，从大范围看，在这个整体中也包含劳动阶级社会性的共同需求和利益。在资本主义社会，如果谈论艺术的群众基础是有意义的话，那么，这可能只与通俗艺术和畅销书有关。在当前，真正的艺术所企盼的主体，在社会上还是潜在的，尚不显露的。真正的艺术主体并不是与革命实践的主体同时俱在。并且，受压迫的阶级即“人民”，越是屈从于现实的力量，艺术就越会与这些“人民”疏远。只有当艺术按其自身的法则去反对现实的法则时，艺术才能保存自身的真理，才能意识到变革的必然性。对艺术自律抱着不太信奉的态度的布莱希特写道：“那种不能在现实面前展示其自身的尊严，那种不能赋予现实中的公众以尊严的作品，都不是艺术作品。”①

然而，在艺术中，那种乍一看是远离变革实践的东西，应当被看作是未来自由解放实践的因素——看作是“美的科学”，看作是“赎还和完美的科学”。艺术不能改变世界，但是，它能够致力于变革男人和女人的意识和冲动，而这些男人和女人是能够改变世界的。六十年代的运动，意在迅猛改变人的主体性、本性、感性、想象力和理性。这场运动开启了认识事物的全新视野，开启了上层建筑对基础的渗透。今天，这场运动衰落了、孤立了，并采取守势。那些尴尬的左派官僚们旋即攻击说这场运动毫无成效，说这场运动只是知识贵族的运动。当然，人们乐于平静地退回到无产阶级这个作为人类群体的父亲形象中去，虽

① 布莱希特：《全集》，第八卷，第411页。

然这个阶级本身对这些问题并不太感兴趣(这是可以理解的)。他们仍然坚持艺术应投身于以“人民”为其奋斗方向的无产阶级世界观，要求革命的艺术应以“人民的语言”来叙说。布莱希特在三十年代写道：“反对日益增长的野蛮状态只存在一个同盟者，这就是在这种状态下苦难深重的人民，只有从他们那里，我们才能发现一些充满希望的东西。因此，转向人民(是艺术家)义不容辞的责任。”同时，以人民的语言来写作，就显得更为必要了。① 萨特也有这种情绪，他认为，知识分子“应尽快回到人民留待他的那个位置”。②

但是，谁是“人民”呢？布莱希特下了一个非常严格的定义：“人民即指那些不仅全力以赴于历史发展中的人，而且人民在事实上还把握历史发展、推动历史发展、决定历史发展的人。人民，在我们看来，就是创造历史的人，也是改变自身的人。在我们眼前，浮现的是战斗的人民……”③ 但是，在发达的资本主义社会中，这些作为“部分的人民”并不是“人民本身”，并不是芸芸众生中的一群群众，因此，布莱希特所定义的“人民”，只是人民的少数，他们是那种与群众相对立的生气勃勃的少数。假如艺术被看作是为了人民本身而不是为这特定的人民，那么，人们就不明白，艺术家为什么只能以这种特定的人民的语言来写作，而且这种语言迄今尚未成为解放的语言。

以上引文的特别之处就在于，认为艺术应投身于“人民”，而且这种人民是反对野蛮状况的唯一同盟军。无论是在马克思主

① 布莱希特：《全集》，第八卷，第 323 页。

② 萨特：《论反抗有理》，第 96 页。

③ 布莱希特：《全集》，第七卷，第 260 页。

义美学，还是在新左派的理论和说教中，都存在着谈论“人民”而不是谈论无产阶级的倾向，这种倾向，说明了一个事实：在垄断资本主义社会里，受压迫的人们远远超过无产阶级，而且，受压迫的人还包括大部分先前有独立地位的中产阶级。“人民”当被现存占支配地位的需求体系所控制时，只有与这个体系决裂，才能使“人民”成为反对野蛮主义的同盟者。如果尚未发生决裂，人民中是没有留给作家的可以唾手而得的位置，作家必须自己去创造这个位置，而创造这个位置的过程，可能要求作家站在人民的对立面，不用人民的语言说话。在此意义上，今天的“贵族味”一词，可能真具有一种激进的内涵。所谓为意识的激进化而奋斗，也就是去揭示和认识存在于作家与“人民”之间的物质的和意识形态的分歧，而不是去模糊和隐瞒这种分歧。革命的艺术最好是成为“人民公敌”。

假如艺术与激进实践之间的张力被削平，以致艺术丧失自身的变革层面，那么，认为艺术在变革世界中必须成为一个因素的这种基本观点，就会很容易变成它的反面。布莱希特的一篇文章，清楚地阐述了这个辩证法。[1]这篇文章的标题(即：“艺术表现着世界，因而它可能受到控制”)本身就表明，一旦艺术和实践的对立力量调和了，就将出现怎样的情形。但是，指出人类改造了的世界是控制人的世界，又意味着指出变化的连续性，意味着模糊新与旧之间质的区别。目标并非是被控制的世界，而是自由解放的世界。布莱希特似乎承认这个事实，他那段文字是这样开始道：“对那些想把世界认定为是一个被人控制的可能客体的人，我们最好直截了当地告诉他们不要谈论艺术，不要去认

① 布莱希特：《全集》，第七卷，第324页。

识艺术的规律，不要以艺术为目的。”为什么不要呢？是不是由于艺术不应该把世界作为可能控制的客体去描绘？布莱希特回答道：因为艺术是“一种配备着一套体制和博学的专家的力量，这些专家只是勉强地接受某些新趋势。艺术若继续成为艺术，它便没有出路。”布莱希特又说：“我们的哲学家们”并没有必要完全放弃运用艺术的职能，因为艺术的职能无疑是一门展示世界的艺术，因而它才可能被控制。所以，艺术与实践之间的根本冲突，就消解于巧妙地运用“艺术”的双重意义：作为审美形式的艺术和作为技巧的艺术。

从一开始，政治斗争的必要性就是我这部著述的前提。不言而喻，这种斗争必须伴随意识的变革，然而，要记住，这种变革不能只局限于发展政治意识，这种变革的目的是创造出崭新的“需求体系”，这一需求体系应包括从剥夺人的统治中解放出来的感性、想象力和理性。这种解放，以及达到它的道路，超越了政治说教的领域，它也不能完全地被翻译为政治和经济策略的语言。艺术是与生产劳动具有质的差异的生产力，艺术在根本上的主体性质，使它不同于严酷的阶级斗争的客观性。那些作为艺术家而与无产阶级取得同一身份的作家，依然是局外人——无论他们为了表达和沟通（无产阶级的内容）怎样摒弃审美的形式。他们之所以是局外人，并非出于他们的非无产阶级背景，也不是出于他们与物质生产过程的疏远，或出于他们的“高贵气息”等等，而是由于艺术本身的根本超越性。艺术的超越性使得艺术与政治实践之间的冲突成为不可避免的，超现实主义在它的革命时期，曾证实了这种艺术和政治现实主义之间的内在冲突。艺术与“人民”之结成同盟的可能性需要这样一个前提：让被垄断资本主义操纵的男人和女人，不理采那些操纵着

他们的语言、观念、以及形象；让他们体验到质的变革的维度，让他们重申他们的主体性，他们的内在性。

马克思主义文学批评常常对“内在性”，对解剖资产阶级文学的灵魂报以轻蔑。而布莱希特还把这种轻蔑理解为革命意识的标记。可是，这种态度同资本家对生活中不能产生利润的维度表示轻蔑何其相似。假如主体性是资产阶级时代的“成果”，那么，在资本主义社会，它至少是一种反抗的力量。

我曾指出，这些看法同样适用于马克思主义美学对资产阶级文学中个人主义的批判。无可否认，资产阶级个人的概念，已经成为与竞争的经济主体和家长制的独裁首领的意识形态相对立的东西；同样不可否认，只有在社会主义社会，才能实现在与他人的联合中得到自由发展的个体概念。然而，法西斯时期和垄断资本主义，已根本改变了这些概念的政治价值。“逃回到内在性”和执著于个体领域，就会成为人们借以反抗控制所有人类生存维度的社会的堡垒。内在性和主体性，也许就会成为倾覆经验或另一个新世界诞生的内在或外在的空间。在今天，把个体的东西作为“资产阶级”概念加以摈弃，使人回想起并预见到法西斯的所做所为。真正的团结和共同体，并不意味着吞没个体，毋宁说，它们的产生，正在于自律性个体的决断，它们是社会化个体（而非芸芸众生）的自由联合。

假如适应于艺术倾覆的经验，以及包含在这种倾覆中对现存现实原则的反抗不能被转化为政治实践，假如艺术的激进潜能正是基于这种不同一中，那么，问题就提出来了：在一件艺术作品中，这种潜能是怎样得到合理的表现，以及它是怎样成为意识转化中的一个因素？

（三）

艺术何以能用一种根本不同的经验的语言述说？艺术何以能表现这种性质上的差异？艺术何以能够激发出那些深入到人类生存纵深维度的解放的需求和想象？艺术何以能传递那种不仅属于个别阶级，而且属于所有被压迫者的经验？

艺术在性质上的差异的形成，并不在于艺术选定了一个能保持其自律的特殊领域，也不在于它去寻找一个尚未被现存社会占领的文化领域。有人曾试图证明，色情和诲淫的东西是传播反抗的基地，但是，这类特殊的领地，并不真正存在着。无论是诲淫还是色情的东西，都早已被整合了，它们作为商品，同样传递着压制人的整体。

同样，艺术的真实也不仅仅是一个风格问题。在艺术中，存在一个抽象的、虚幻的独立王国。在这里，个人可以任意创造某种中新的玩意，创造一种与内容不相关的技法，或者没有内容的技法。就是说，创造出没有内容的形式。这种空旷的自律使艺术丧失掉它本身的具体生动性，即使以否定的形式，也是对现实存在的歌功颂德。艺术在其本身的成分中（语词、色彩、音色），依赖使它得以传递的文化质料，艺术与现存社会共同分享这些质料。而且，无论艺术怎样改铸词汇和语言的日常意义，它的这种变换依然是给定的质料的变换。即使在词语被拆散、新意被创造出来的情况下，亦复如此，否则，任何交往都会被隔裂。审美自律的这个局限，是艺术可能成为一种社会元素的条件。

在此意义上，艺术就是现存存在物的一部分；而且也只有作为现实存在物的一部分，它才能对抗现实存在物。这个矛盾，已

被保存和消解到审美形式中。审美形式给那些习以为常的内容和经验以一种异在的力量，由此导致新的意识和新的知觉的诞生。

审美形式并不是与内容相对立的，即便是辩证的对立。在艺术作品中，形式成为内容，内容成为形式。

> 成为一个艺术家的代价，就是把所有非艺术家称作形式的东西作为内容去体验，作为"真实的东西（事物本身）"去体验。因此，艺术家此时就处于一个颠倒了的世界。因为，包容我们生活的内容，此时已成为某种纯属形式的东西。①

一出剧，一部小说，只有借助能"溶合"和升华"素材"的形式，才能成为真正的艺术作品。"素材"是"审美造形的出发点"，②它也许包含着这种造型的"动机"，它也许是由阶级决定的，但在艺术作品中，这个"素材"已脱离了它的直接性，成为某种具有质的差异的东西，即成为另一现实的组成部分。即使在现实的组成部分还未变形的地方（例如引用罗伯斯庇尔③的讲演的一些段落），内容也已被作品的整体改变了，它的原意，甚至会被转化成相反的意味。

这就是"形式的专制"。形式的专制是指作品中压倒一切的必然趋势，它要求任何线条、任何音响都是不可替代的（就最理想的状况看，这并不真正存在）。这种内在的必然性（这种将真

---

① 尼采：《强力意志》（斯图伽特：克雷勒尔，1930），第552页。

② 卡·埃·魏特福格：《左弯的线》，第二章，第9页。

③ 罗伯斯庇尔（1758—1794）：法国革命家。在法国大革命及雅各宾专政时期曾起过重大作用；善于用演讲鼓动群众。——译注

正的作品与非真正的作品区别开来的性质)，确实是专制的，因为它压制了表现的直接性。但是，在这里被压制的是虚假的直接性，这种直接性的虚假在于它背后拖曳着一个未经反思的神秘现实。

布莱希特1921年在为审美形式辩护时，指出：

> 我发现我正在成为一个古典主义者。那些竭尽全力呕吐出所有东西(的表现主义)，竟有某些(平庸的或快成为平庸的)内容!人们责备古典主义者是形式的仆人，而没有看到在表现主义那里当仆人的正是形式。①

布莱希特把对艺术形式的破坏，同平庸化联系在一起。这种联系对表现主义的确是不公正的，表现主义的许多东西绝非是平庸的。但是，布莱希特的判断使人回想起，艺术的审美形式和艺术的异在效果的根本关系：只要那种精心构织的无形式表现，取消了与盲谈的现存世界的对立——这种对立在审美形式中变得透彻晶莹，那么，它就会"平庸化"。

受制于审美形式，是达到反抗性升华的手段。它伴随着上述曾经描述过的反升华，它们的统一形成于艺术作品中。自我和超我，本能的目标和情感，理性能力和想象力，都退出由社会的压抑造成的社会性，奔向艺术的自律——尽管这是一个虚构的世界。可是与虚构世界的遭遇，重构了意识，并且赋予感性的表现以一种反社会的体验。因此，审美的升华解放和确证了快乐和悲伤这些童稚与成人共同的梦幻。

不仅是诗歌和戏剧，而且还有现实主义的小说，都必须改变作为它们物质素材的现实，以便重现出它借艺术展示的本质。任

---

① 《日记》，1920—1922年，第138页。

一历史的现实都可能是这种模仿的阶段。唯一的要求是，这一历史现实必须风格化，即必须受制于审美的"造形"；而且，正是这种风格化，使现存社会的现实原则的规范，在价值上被超越。——导致在原初升华基础上的非升华，导致了社会禁忌的解体，导致了对爱欲和死欲的社会控制失去效力。男人和妇女不再在日常生活的重压下去谨小慎微地谈话和行为，他们在他们的爱慕和憎恨中感到更加大方（但也更加尴尬），他们更忠实于他们的激情，即使这些激情会毁灭他们；不过，他们同时也更富理智、更具反抗精神、更加可爱、更具轻蔑精神，他们世界中的对象也会更加透明、更加独立、更加强劲。

模仿，是通过意识的异在性和倾覆性表现出来的。经验被绷紧到它的破碎点：我们的世界宛如李尔、安东尼、贝勒奈斯、米歇尔·科尔哈泽、沃伊采克[1]的世界一样，或是象所有时代的情侣世界一样。他们都经验了被解开神秘面纱的世界。知觉的张力可能达到歪曲事物的地步，以致于那些不可言说的东西被言说，不可看见的东西得以看见，不可忍受的东西被冲破。因此，审美的造形就变成起诉，然而，同时也成为对反抗不公正和恐怖的赞颂，成为那种仍可能被拯救的东西的赞颂。

文字的模仿，出现在语言这个媒介中；它被收缩和放松，而且被迫屈从于一种模糊不清的洞见，例如，散文通常受制于它本身的节奏，平常未曾言说的东西被言说，平常说得太多的东西，假如隐藏了根本性的东西的话，在艺术作品中就可能缄而不露。通过集中、夸张、强调根本东西、以及重组事实，艺术中的重构活

① 这些人物，分别为英国作家莎士比亚、德国作家H·冯·克莱斯特、德国作家毕希纳作品中的主人翁。这些人物大都取材于现实历史故事，而在艺术形式中得到审美造型。——译注

动遂开展起来。这些性质的载体，并非是具体的句子，或构成句子的语词，也不是句法。这些性质的载体是一个整体，只有整体，才赋予这些成分以审美的意味和功用。

批判的模仿，在最丰富的形式中表现自己。一方面，批判的模仿可见于布莱希特的语言，该语言由渴望变革的直接性构成；一方面，批判的模仿可见于贝克特精神分裂症式的语言中，在这种语言里不谈及变革。从表现对现实的控诉方面看，《少年维特之烦恼》和《恶之花》①中感性的、情感的语言，并不亚于斯汤达②和卡夫卡的硬朗直率的语言。

起诉并非仅仅局限在认识邪恶上，艺术也是解放的承诺。这种承诺也是审美形式的一个性质，或更确切地说，是审美形式的一个美的性质。这种承诺是从与现存社会的搏斗中冲杀出来的；它展示出一幅权力消亡、自由显现的图景。但是，艺术给人的仅仅是这种显现。无疑，在艺术的领域里，这个承诺并不能完全实现。

是否存在、或者可能存在这样一种真正的艺术：在这种艺术中，安提戈涅最终战胜了克瑞翁③，农夫打败王子，爱情比死亡更强劲？这种历史性颠倒，有规律地出现于艺术中。在艺术里常出现对美好世界的图景的忠贞执著（直到死亡），这种美好的图景，即使遭到挫折时也是真实的。同时，艺术还勇敢地反对一种

① 分别为歌德、波德莱尔的作品。——译注

② 斯汤达（1783—1842）：法国作家。他的每一部长篇小说的主人公都是当时社会生活的反对者。——译注

③ 克瑞翁为古代底比斯国王，安提戈涅的舅父。克瑞翁最后把安提戈涅逼死，酿成一场悲剧。——译注

铁血式的进步观念，反对盲目地信仰那个所谓终将建立起来的人性。否则，艺术作品及其对真理的断定，就会是一堆谎言。

在造型的模仿中，解放的图景往往被现实所打碎。假如艺术要承诺善最终必将战胜恶，那么，这个诺言就会被历史的真理所驳回。现实中，胜利者是恶，并且，善良不过是人们可能在那里找到短暂避难所的孤岛。真正的艺术作品意识到这点，所以，它们拒绝那种如此轻易的许诺，拒绝那种没有沉重感的幸福结局。它们必须拒绝它，因为自由的王国在模仿的彼岸；大团圆的幸福结局，是外在于艺术的“他物”。即使在某个地方出现了幸福的大团圆，如在莎士比亚那里，在歌德的《伊芙琴尼娅》那里，在《费加罗的婚礼》①的结尾，在《福斯泰夫》②的结尾里，在普鲁斯特的作品中，这些大团圆，最终都会被作品的整体所否定。在《浮士德》中，只有在天国才会有幸福的大团圆。而且，伟大的喜剧总不能摆脱它欲以消除的悲剧。模仿依然是对现实的再现。这个限制阻扰了艺术的乌托邦性质：忧伤和不自由仍可以反映在对幸福和自由的纯粹想象中。它们同样包容着对毁灭它们的现实的抗议。

实质上，问题并不在于幸福的结局。艺术作品中，决定性的东西是作品的整体，正是作品的整体保留着对过去事物的眷念。过去的事物在悲剧冲突的解决中，也许会被扬弃掉，然而，

---

① 莫扎特（德国著名作曲家）创作的歌剧。该剧是表现理发师费加罗尤其是女主人公苏珊娜的故事。该剧的剧情是以苏珊娜使伯爵想和自己订约的诡计成为泡影这件事做为核心的。结尾颇有喜剧色彩。——译注

② 这里指威尔蒂（意大利著名作曲家）创作的歌剧。故事取材于莎士比亚《温莎的风流娘儿们》。全剧结束是一场热闹的婚礼。——译注

尽管如此，它们仍表现在对未来的忧虑中。例如，在易卜生①这个最富有“资产阶级”味道的伟大剧作家那里，他使那位“海上夫人”经过自己的选择又回到她的婚姻生活中，她离开了那位曾同她共同分享海上历险的“陌生人”，她现在需要在家庭中寻求满足了。然而，作为整体的剧本与这个解决相矛盾。埃里达的自由的局限在于，她不可能忘却过去，这种不可能并不是阶级社会的缺陷，它植根于时间的不可逆转性，植根于自然的不可征服的客观性和法则性。

艺术不能赎回其承诺，而现实又不给人以承诺，给人的只是机会。我们背负着作为显象（虽然它是美的显现）的传统艺术概念。但是，资产阶级美学又总是把显象理解为真理（即一种只适合艺术的真理）的显象，进而剥夺了现存现实宣称它在整体上是合法的断言。因此，有两种现实和两种真理的形式。认识和体验成了互相对峙的两方面，因为作为显象的艺术具有认知的内容和功能。艺术独具的真理既与寻常时期的现实，也与不寻常时期的现实相决裂，因为这些东西都阻滞着社会和自然的整体维度。艺术就是要超越到这些维度中，在此，它的自律把自己作为矛盾的自律建立起来。当艺术放弃这个自律，放弃自律在其中得以表现的审美形式时，艺术就屈从于它想去把握和起诉的现实。如果说，审美形式的放弃可能会提供最直截了当的社会

① 易卜生（1828—1906）：挪威戏剧家、诗人、现代欧洲戏剧的先驱之一。易卜生是现代现实主义的创始人。他用象征主义手法，以散文剧的形式，大胆、尖锐地表现了社会生活及市侩道德。《海上夫人》一剧，是他晚期从社会道德剧和问题剧的模式，转向更注重心理描写、梦幻色彩和象征意味的手法。埃里达即剧中主人公。——译注

镜子，从中可以看到主体和客体的四分五裂，孤立无援，以及丧失掉它们的语词和意象；那么，拒斥审美升华，则是把这些作品变成这些作品原想成为其“反艺术”的社会中零零碎碎的东西。其实，“反艺术”从一开始就是自拆台脚的。

反艺术或非艺术的不同阶段和流派，都有一个共同的前提，即认为现时代的特点在于：现实的分裂已使任何自足的艺术、任何意义的指向（即使可能在，但也是）不真实。① 拼贴画、各种媒介物的混杂、以及摈弃任何审美模仿，都被看作是对现存现实作出的充分反应。这些反应以分散和零碎的形式，勇敢地冲击任何审美的造形。可是，这种共同前提与实际情形是完全矛盾的。毋宁说，情况正相反。我们在现时代所体验到的，并非是任何整体的、任何单元的、任何统一的、任何意义的破灭，毋宁说是权力和规则的整体外在的强制和被操纵着的统一的破灭。面临灾变的并非是现实存在的解体，而是对现实的再生和整合。在我们社会的知识文化中，正是具有超然独立特性的审美形式，能够起来反对这个整合。有意义地是，彼得·魏斯(Peter Weiss)的近著的题目就是：《反抗的美学》。

艺术家竭尽全力使艺术直接表现生活的做法，并不能阻止艺术与生活的分离。魏勒尔肖夫(Wellershoff)指出了这个重要的事实：在罐头厂和艺术家的工作间（沃霍尔工厂）② 之间，以及在展出的绘画和一直作为该绘画背景的实际生活之间，存在着不可逾越的社会鸿沟。③ 同样，仅仅是事物自身的发生（声

① 参见蒂特·魏勒尔肖夫在《艺术概念的瓦解》(1976 年）中的批判分析。

② 沃霍尔(1927—)：美国美术家，电影制片人，二十世纪六十年代流行艺术运动发起人和主要倡导者。因展出罐头画和肥皂盒“雕刻”而出名。——译注

③ 蒂特·魏勒尔肖夫：《艺术概念的瓦解》，第 39 页。

音、动作、闲聊等)，或把事物不加改变地结合在一个确定的“框架”(即一场音乐会、一部书)中，这个鸿沟也无法跨越。这样表现的直接性是虚假的，因为它已完全脱离了构成这种直接性的现实生活背景。因而，这种背景被神秘化了；它已不是象它本来所是和所做的那样被显示出来，而是综合的、艺术的直接性。

那种出现在反艺术中的发泄和反升华，由于缺乏审美形式的认知力和洞察力，因而同现实分离（或使现实虚假化）。发泄和反升华是没有审美造形的模仿。拼贴、蒙太奇、错位都不能改变这个事实。展览一碗汤并不能传达出任何生产它的工人的生活情况，也不能传达出任何消费者生活的情况。放弃审美形式，不可能取消艺术与生活的区别，但是，它的确取消了本质和现象的区别。艺术的真理正是在本质和现象的关系中；艺术的政治价值，也是由这种关系决定的。据说，艺术的反升华可以释放出自主性，释放出艺术家和接受者的自主性，然而，如同在激进的实际活动中，自主性只有作为有中介的自主性，也就是说，对意识加以改造之后，才能推动自由解放运动一样，艺术中表现的自主性也应当是有中介的。没有这种双重的改造（即对主体和对世界的改造)，艺术的反升华只能导致使艺术家成为没有民主化和普遍化创造力的多余的东西。

在这个意义上，摒弃审美形式就是放弃责任，它使艺术丧失掉形式本身，而艺术正是依赖此形式，在现存现实中创造出另外一个现实，即希望的宏大世界。

取消艺术自律的政治纲领，使得“现实在艺术和生活之间不断提高等级”；也正是这种艺术自律地位的丧失，使艺术浸染了“大量的使用价值”。这个过程中是充满矛盾的。“它既容易标明艺术在商业化大众文化中的堕落，也容易在另一方面标明它已

变成倾覆性的反文化。"① 然而，后一种的选择，似乎是成问题的。在今天，只有在与占统治地位的艺术行业相对峙，并成为它的异质艺术后，倾覆性的反文化才能被人们接受。也就是说，真正的反文化应坚定执著于艺术的自律，执著于它本己的自律性艺术。所以，那种不愿整合进市场，而进行反抗的艺术，难道是"贵族味的"吗？"面对整个市场文学使用价值的贬值，作为高雅艺术的标志的不合时宜的'诗意'的贵族观念，又重新获得倾覆的性质。"②

艺术作品只有作为自律的作品，才能同政治发生关系。就艺术作品的社会功用看，审美形式是根本的。形式的性质，否定着那些压抑人的社会的性质——它的生活、劳动和爱情的性质。

审美性质和政治倾向是内在关联的，但它们的统一并非直接的。瓦尔特·本杰明概述了在这个问题上，审美性质和政治倾向的内在关系："只有当一件文学作品以文学标准看是正确时，才可以认为它的倾向在政治上是正确的。"③ 这个概括，明确地反驳了庸俗的马克思主义美学。但是，这种概括并没有解决隐含于本杰明的"正确性"这一概念中的文字困难，也就是说，他在艺术领域中，把文学性质和政治性质等同起来所造成的困难。这个等同调合了文学形式和政治内容之间的冲突。完美的文学形式总是超越正确的政治内容；倾向和性质的统一是对抗性的。

---

① 哈贝马斯《合法性危机》，波士顿：灯塔出版社，1975年，第85页。

② 米歇尔·施耐德，参见《文学杂志》第2卷（莱因贝克：罗沃尔特），第85页。

③ 瓦尔特·本杰明：《作为生产者的作家》。

（四）

在艺术中出现的世界，绝非仅仅是一个日常现实中的给定世界，而且，它也不仅是幻想、幻象的世界。艺术中的世界里的所有东西，在现存的现实中都存在：男人和女人的行为、思想、情感、梦幻，他们的潜能和自然的潜能；可是，艺术这个世界又是“非真实的”（从该词通常意义上看）：它是一个虚构的现实。但是，它的非真实并不是因为它与给定的现实在性质上有一点差别，而是有很大差别。作为虚构的世界，作为显象，它包含着比日常现实更多的真实，因为日常现实在它的制度和关系方面已经神秘化了，日常现实把必然性塞给偶然的东西，把异化强加给自我实现。事物只有在显象的世界中，才呈现其本来面目和它们可能的情景。出于唯有艺术才能以感性方式表现的这种真理，世界就被颠倒过来了。那个现存的日常世界，现在看起来才是不真实的、虚假的、欺骗人的。

艺术的世界是真理的外观，日常现实是不真实的、带欺骗性的，这个观念论的美学论题，得出了这种令人不快的结论：

> ……在一种比通常赋予艺术的意义更加强烈的意义上看，经验的内在和外在现实的整个领域，都可被称作是一个纯粹幻象的世界和可怕的欺骗的世界，而不能被称作是真实的现实世界。只有在超越了感官的直接性和外在对象的直接性后，真正的现实才能够被发现。①

辩证的逻辑也许将为这个论断提供说明和证明。这些论

① 黑格尔：《美学》，见《全集》，第七卷，第28页。

断，在马克思对资本主义社会本质和现象之间的矛盾分析中，具有自己唯物主义的真理。但是在艺术和现实的冲突中，这些论断就成为笑料了。看看奥斯维辛和美莱，看看那些迫害、饥饿、以及死亡——整个这样的世界难道被看作“纯粹的幻象”和“可怕的欺骗”吗？这个世界，毋宁说就是“可怕的”和难以想象的现实。艺术逃离这个现实，是因为它不把这个世界隶属于审美形式，进而达到镇痛的渲泄，达到快慰，它就不能表现出这个世界的苦难，艺术深切地感受到这种原罪。不过，这并不会使艺术不再提醒人们，奥斯维辛可能会卷土重来的必然性。也许，有朝一日艺术不再可能这样做，然而，假使甚至连艺术的这种追忆都被钳制，那么，“艺术的终结”就真的来到了。无论是取材于或者反对取材于奥斯维辛，真正的艺术都保留这种追忆，这种追忆是艺术经常由之生长的根基，艺术就生长于这种追忆，生长于去创造“异在者”的形象的需求中。纵观全部有记载的人类历史，欺骗和幻象总是现存现实的性质。因此，神秘化就不仅是资本主义社会才有的一个特征。相反，艺术作品绝不隐瞒现实存在，艺术是揭露现实的。

在艺术中，可能存在的“异在者”是超历史的东西，因为这个异在者超越任何特定的历史情境。悲剧总是随时随地出现，纵欲狂的戏剧也总是随时随地上演着，欢乐比忧伤消逝更快。隐埋在艺术中的这种洞见，或许会粉碎对进步的笃信。但是，它也可以具有其他意向和其他实践目标，这就是说，在增长人类幸福潜能的原则下，重建人类社会和自然界。革命的目的在于生活，而不是死亡，这个看法，也许揭示着艺术与革命的最深沉的联系。列宁下决心，不能再听他曾赞叹不已的贝多芬的奏鸣曲这件事，就证明了艺术的真理。列宁本人认识到这一点，而他又否

认这种认识。

……很长时间，我不能听音乐了，它使人神经难受。人们还不如唠叨些废话，不如去亲抚那些住在肮脏的洞穴中却能够创造美的人民的头颅。但是，在今天，人们又不可能去亲抚任何人的头——人们伸出的手可能被打回。人们必须打他的头，无情的打。虽然就我们的理想来说，我们反对任何暴力。①

确实，艺术不可能受制于革命斗争策略的规则。然而，后者也许在某一天将会接纳某些内在于艺术中的真理。列宁所说的“人们还不如”表达的并非是个人的偏好，而是历史性的抉择——乌托邦被转化成现实。

在艺术中，不可避免地存在着不着边际的空想因素，也就是说，艺术不可能把它的洞见变为现实。艺术总是一“虚构的”世界。尽管如此，艺术却能看破或预见现实。因此，艺术修正着它的理想性：它所展现的希望，不应当总是纯粹的理想。这是艺术隐含着的绝对命令。这个绝对命令的实现，只有超越艺术才能达到。的确，歌德《伊芙琴尼娅》表现的“纯洁的人性”，实现于该剧中告别的场景——而且只有在此，在剧本本身内才能实现。假如得出这样的结论：即认为我们需要更多祈求纯洁人性福音的伊芙琴尼娅，以及更多接受它的国王，那就荒诞了。另外，我们很久以来就知道，纯洁的人性不可能救赎人类所有的冲突和罪恶，相反，纯洁的人性往往会成为它们的牺牲品。因此，纯洁的人性不过是理想，它实现的程度取决于政治斗争。该理想进入这场斗

① 高尔基：《回忆同代人》，参见山达尔《马克思主义意识形态和普遍艺术理论》，第86页。

争，只是作为这场斗争的结果，作为斗争的目的，它超越着现存的实践。但是，理想本身的形象，随着变化的政治斗争变化着。今天，"纯洁的人性"在《勇敢的母亲》① 的聋哑女儿那里，也许找到了自己最真实的文学表达：她虽然被一群士兵杀害，但她用她的鼓声拯救了整个村镇。

现在的问题是：在那些肯定性占主导地位的艺术作品中，是否存在审美形式的超越和批判的因素的活动？换言之，艺术中极端否定的东西，是否仍包含肯定？

艺术作品用以同给定现实对峙的审美形式，同时是一种通过调合的渲泄达到的肯定的形式；这种渲泄与其说是心理事件，毋宁说是本体的事件，它植根于形式的特殊性质中，植根于它的非压抑的秩序、它的认知力量、它的业已终结的苦难情景。但是，渲泄给予的和解这种"解决"，同样保留着不可解决和不能和解的东西。这两极对峙的内在联系，可以通过两个极端肯定和极端否定的例子来说明，例如，歌德的《浮士德》中"守塔人之歌"：

幸福的双眸，
凡汝所能见，
不论是什么，
皆为如是美！ ②

再例如，魏德金德③ 的《潘多拉盒子》终场的最后一句话：

---

① 布莱希特的名剧：描写德国"三十年战争"中的一个动人的场景。——译注

② 歌德：《浮士德》，第二部，第260页。

③ 魏德金德（1864—1918）：德国演员和剧作家。他的戏剧特有的题材是性的自然力量同社会庸俗的对抗。《潘多拉盒子》是他的代表作。杰克、格希维兹、鲁鲁都是剧主人。——译注

这仍是多么美啊！

在这最后一场中，人们依旧能够谈论审美肯定吗？最后一切的情景是：在拆线匠杰克做工的肮脏的顶楼上，恐惧结束了。即使在这里，渲泄仍然具有肯定的力量吗？临死的格希维兹说的最后一句话（“啊，该死的”）就是以爱的名义宣告的诅咒，这种爱被野蛮地践踏和侮辱了，最后的那句呼声即是反抗的呼声，它毕竟在恐惧中肯定了爱情的无力的力量。即使在这里，在刽子手的刀下和在可爱的鲁鲁被杀害的身体旁，一个妇女发出了对永恒快乐的呼喊：“恩格尔！让我再看看你！我们相近了，我将留在你的身旁——永远，永远……啊，该死的！”同样，在斯特林堡① 那些最吓人的剧作中，在那些男人和女人似乎只能以怨恨、空虚和敌意维系的地方，即在《鬼魂奏鸣曲》中仍然可以听到这样的喊叫：“这是对人类的怜悯。”

这种肯定和否定的统一，是否也存在着在生气活现的阿波罗式的“守塔人之歌”中呢？“凡汝所能见”这一句，激起了对悲痛的过去的眷念。幸福是最高贵的词，但它又是眷念的词。而且，在最后一句中，肯定里带着忧伤的口气——当然，还有轻蔑的口气。

阿多诺通过分析歌德这首诗：“群山一遍静寂，树梢微风敛迹，林中鸟儿安谧，稍待，汝将平静”，揭示出最高级的文学形式是怎样对宁静时刻的烦恼保持着眷念：

最伟大的抒情作品的荣耀应归之于这样的一种力量，

---

① 斯特林堡（1849—1912）：瑞典最伟大的戏剧家。他以简朴的布景、具有象征意义的道具、以及心理学知识，构成了一种全新的反映现实的戏剧手法。《鬼魂奏鸣曲》是他的代表作之一。——译注

正是有了这种力量，自我才摆脱异化，激发出它本性的显象。这些艺术作品的纯粹主体性，即那种在它的中间牢不可破的和和谐的东西，证实了对立的东西的存在；既证实了与主体性对立的实存中的苦难，又证明了对这种实存的爱慕。的确，它们的和谐事实上就是这种苦难和这种爱慕之间的和谐。即使象“稍待，汝将平静”这句诗行，都具有安慰的态势：不能将这句诗行深不可测的美与它缄而不语的东西分割开；这正是那个拒绝宁静的世界图景。只有当诗歌的语气同情这样的忧伤，它才可能坚信宁静是应当存在的。①

（五）

审美构形是依照美的规律进行的。肯定与否定、慰藉与忧伤的辩证法就是美的辩证法。

马克思主义美学曾经断然反对美这个理念，认为它是“资产阶级”美学的核心范畴。的确，把这个概念与革命性艺术结合起来可能有困难；在政治斗争的必然性面前谈论美，似乎是不负责任、卑俗不堪的。而且，现存体制已经确立，并以可塑的纯洁和可爱的形式有效地出售着美。交换价值已经延伸到审美—爱欲的维度。然而，与这种妥协的现实化相对立，美却不断在进步的运动中崭露头角，并成为重构自然和社会的一个层面。这种根本潜能的源泉到底是什么呢？

这种根本潜能源泉，首先存在于美的爱欲性质中。这种性

① 阿多诺：《文学笔记》，第 80 页。

质，经历任何变化仍存在于“鉴赏判断”。由于美与爱欲领域相关，它就表达着快乐原则，[1] 因此，美反抗控制人的占支配地位的现实原则。艺术作品倾述着解放的语言，激发出那种把死亡和毁灭从属于生存意志的自由想象。这就是审美肯定中的解放因素。

不过，从某种意义看，美似乎是“中性”的，美既可以是进步的社会整体的性质，也可以是倒退的社会整体的一种性质。人们也可以谈论法西斯野兽的美（列尼·里芬施塔尔[2] 曾经将它拍摄下!）。但是，一旦里芬施塔尔的艺术品中那些压迫人和隐瞒真象的东西被揭穿后，美的中立性就表现为一种欺骗。视觉表现的直接性，阻碍了人去达到这种认识，从而它能扼止人的想象力。

相反地，法西斯主义之所以可以在文学中被揭示出来，是因为语词可以不被图象笼罩和闭口，语词可以自由地去认识和起诉。但是，认识性模仿只是涉及主人公和他们的配角。认识性模仿并不能涉及他们所属的社会制度，也不能涉及到整体的恐怖，这些东西都处于渲泄性模仿所具有的消除恐怖的力量之外。因而，艺术的风格化就是把恐怖的主体封固在保持着生命力的纪念碑上，也就是封固，那个永不向遗忘屈膝的追忆的坚强实体之中。

在一些作品中（例如布莱希特的诗歌，他的《阿尔图罗·乌的抗升》和《第三帝国的恐惧和惨状》；萨特的《阿尔托纳的隐藏

---

① 参见“现实原则”的译注。——译注

② 列尼·里芬施塔尔（1902— ）：当今德国电影演员、制片人、导演、摄影师。以制作二十世纪三十年代那些渲染纳粹赫赫权势的纪录片知名。——译注

者》[1]；歌特尔·格拉斯的《非人的岁月》；保罗·策兰[2]的《死亡赋格曲》），造形性模仿的结果，就在于认识到臭名昭著的法西斯主义现实，看到法西斯的日常具体性，看到隐藏在法西斯世界中的历史性现象。而且，这种认识是一种胜利：即在审美形式中（在剧本、诗歌和小说中），恐惧被呼唤出来，被直指其名，并被追出庭作证，进而摈弃自己。这只是一时的胜利，即这种胜利只是处于意识流中的一瞬间，然而，艺术形式却抓住了这一瞬间，并给它以永恒。借助于模仿的这个成果，这些艺术作品在它们最具有升华性的形式中，就包含着美的性质：即政治的爱欲。生命的本能在审美形式的创造中，也就是说，在法兰西主义的恐怖不顾所有抑制和忘却的力量仍然不断叫嚷的时候，反抗着当代文明发展中全球性施虐和受虐的阶段。返回到那些由艺术作品达到和被艺术作品保存的被压抑的东西，也许会加强生命本能的反抗。

成功的艺术作品，使对荣耀时刻的追忆获得永恒。艺术作品的美，遂达到这样的程度，以致它把它本身与现实的秩序对立起来。在它的这种非压抑的秩序中，即使诅咒都是以爱欲的名义发布的。它出现在完美和宁静那短暂的一刻，即出现于"美的时刻"，它把捉住不停的运动和骚动，它不断执著于去做那些为延续生存所必须做的事。

美属于自由的想象：

---

① 萨特(1905—1980)：法国著名哲学家、剧作家、小说家。法国存在主义的代表人物。《阿尔托纳的隐藏者》是萨特的一部代表作。全剧描写人的自由、选择、责任，以及法西斯统治及战乱，对人的意识的影响。——译注

② 策兰(1920—1970)：原名保罗·安切尔。奥地利诗人。他的诗作的题材受他作为犹太人遭法西斯迫害的忧伤心情所左右。——译注

昨天，当我漫步河谷的时候，我看到有两位姑娘坐在岩石上，一个在整理她的头发，另一个在旁相助。那金色的秀发垂下来，那如此苍白的脸庞，她那样的年轻，还有那黑色的衣着，以及那个急于帮忙的人……此时，人们或许想出现一个美杜莎[①]的头颅，把这两个人及其构成的图景变成石头，以便让人们都能观赏。但是，当她们沿着岩间的缝隙下来时，这又是另外一幅图景了。那最美丽的图景、那些最诱人的情调或重组、或消散了。只有一个东西仍然存在：这就是永恒的美，它从一种形式过渡到另一种形式。[②]

这种“或重组或消散”的美的诸多瞬间，其中的每一瞬间都在它的流逝中无可挽回地失去了。在流逝中，它激发出另一个完整的瞬间，另一个宁静的时刻。因而，咄咄逼人的追忆缓减了，而美成为肯定和安抚的渲泄的组成部分。艺术无力去反对这种对不可安抚的东西的安抚；因为这种安抚内在于审美形式本身。在这种安抚的法则下，“即使是绝望的呼喊……仍然对那种声名狼藉的肯定”加以赞颂；而且，最深沉的苦难的表达“仍然包含着能拧出快乐的潜力。”[③] 因而，《浮士德》中，即使囚禁的场面都是美的。同样的情形，也表现在毕希纳《春》中的那种神志清醒的疯狂，也表现在卡夫卡的《阿美利加》中德雷丝讲述她母亲死的那个故事，也表现在贝克特的《残局》中。

美的感性的实质，被保存于审美升华。艺术的自律和它的政

① 希腊神话人物。谁要是看她一眼，就会变成石头。——译注

② 乔治·毕希纳：《著作和信札全集》（慕尼黑：卡尔·汉塞尔，1974），第87页。

③ 阿多诺《文学笔记》，第三卷，第127页。

治潜力，在这种感性的认知力和解放力中表现出来，因而，在历史上，对艺术自律的抨击总是与以道德和宗教的名义贬低感性联系在一起的，这一点，早已不是令人惊奇的事了。

霍斯特·布雷斯坎普(Horst Bredekamp)曾指出，全面地动员公众以反对艺术从宗教礼仪中解放出来的做法，植根于中世纪的禁欲主义运动。在当时，自律的艺术由于其名声不好的感性而遭到笞伐。“审美一感性刺激的渲泄”，“对感官的艺术撩动”，被当成艺术自律化的基本条件。焚毁绘画和雕像并非“盲目愤怒的疯狂者的表现”，而是“小市民阶层、反知识阶层的生活理想的结果。而涉伏那洛拉①是其毫不妥协的代表。”② 同样，在阿多诺看来：“敌视幸福的东西，禁欲主义的东西，以及那种不断念叨路德③和俾斯麦④名字的时代精神，当然都不需要艺术自律。”⑤ 阿多诺在此寻到了“小市民”对性的仇恨的踪迹。

同样，感性的媒介物还建立起艺术与时代的两难关系，即：通过感性媒介物体验到的东西是现在的东西，但是，艺术若不把这个东西表现为过去的东西，就不能使它作为现在在场的东西表现出来。于是，艺术作品中称为形式的东西就产生了：它是回顾、是再现。这种模仿行为把现实转换成记忆。在这个记忆中，艺术游刃于社会条件内外，认知着实然和应然的东西。艺术把这

① 萨伏那洛拉（1452—1498）：意大利基督教宣教士、改革家和殉教士。曾率教徒焚烧绘画、艺术品。——译注

② 霍斯特·布雷德坎普：《自律和禁欲》，参见《艺术的自律》第121、133页。

③ 路德（1483—1546）：十六世纪宗教改革运动的创始人，基督教抗罗宗（新教）的发起者。——译注

④ 俾斯麦（1815—1898）：普鲁士首相，利用王朝战争和采用“铁血”手段建立了一个由普鲁士领导的德意志帝国。——译注

⑤ 阿多诺：《文学笔记》，第三卷，第132页。

种知识从抽象概念的领域中拯救出来，使它沉入到充满感性的王国中去，艺术的认知力量在这个感性王国中将获得膂力。美的感性力量使艺术保存着一个历时常新的承诺：追忆曾经出现过的幸福，探寻着这种幸福的重现。

在艺术的天地中，虽然弥漫着死亡，但是艺术不屑于给死亡以意义的诱惑。对艺术来说，死亡是一种恒常的偶然和不幸，一种恒常的威胁。即使是在幸福、完满和胜利的时刻（如在《特利斯坦》①中，死亡仍是偶然的，是爱的迷醉和伤痛这样双重的偶然：死亡的赞美诗就是爱的赞美诗）。所有苦痛都成为致命的痼疾——虽然应当医治的是病痛本身。劳苦人之死可能得到解放，私有财产可能被废除。然而，死亡依旧是社会中、历史中的内在否定力量。死亡是对过去的事物的最后眷念——对任何业已破灭的可能性的最后眷念，对那种本应说出而实际上没有说出的东西的眷念，对尚未显露的每一种姿势和柔情的眷念。但是，死亡也使人回想到虚伪的忍耐，即回想到对痛苦的必然性的阿谀奉承。

艺术所宣告的就是对这些论题的告诫。依照这个告诫，变革世界的时机必定会到来。一方面，艺术确证着解放的必然性，另一方面，它也确证了自己的局限。在艺术中那种业已从事的事业不能半途而废，而那些业已过去的东西又不能重新挽回。历史是有罪的，但并不需求救赎。爱欲与死欲既是情侣也是对手。破除性能量也许可用来造福生活，并使生活达到更高的水平——爱欲本身就是痛苦和有限的象征。“快乐的永恒”正是通过

① 这里指德国作曲家瓦格纳的歌剧《特利斯坦与伊索尔德》。该剧描述了特利斯坦和伊索尔德两人千古传颂的爱情悲剧。悲剧是在喜悦的情境中结束的。——译注

个体的死亡而建构起来的。对这些个体来说，这个永恒是一个抽象的普遍。或许，永恒不会延续太久。这个世界并不是为人类的目的才建造，这个世界还未变得更人性。

只要艺术借助它对幸福的承诺，保存其对曾已失败的过去的目标的眷念，它就能够作为一个“指导性的理念”，投身到变革世界的殊死搏斗中去。在反对一切对生产力的盲目崇拜，和反对一切借客观条件（它们依然是统治人的条件）对个体继续奴役的斗争中，艺术代表着所有革命的终极目标：个体的自由和幸福。

结　论

马克思主义理论把现存的社会理解为一个应当变革的现实。在任何情况下，社会主义都应当是一个更好的社会，人类在其中既可以享受到更多的自由和更大的幸福。今天，受操纵的人们重建着对他们自身的压抑，以及逃避着同现存现实的决裂；这种情形达到了何种程度，那么，革命理论所需要的抽象性质，也应达到同样的程度。社会主义应是一个更好的社会，这个目标，在今天仍然是抽象的。也就是说，社会主义理想，与必然发生于现存社会具体情形中的根本实践相比，仍然是意识形态的。

在这个情境下，艺术与革命实践之间的接近和对立，就显得非常清楚了。这两种情形，都预示着一个天地：这个天地虽然根源于现存的社会关系，但同时也会使个体从这些关系中解放出来。艺术预见的这个图景，看来正是革命实践的永恒未来。在社会主义条件下，继续进行阶级斗争的观念，表达的就是这个观

点，虽然是以被歪曲的形式表达的。用自由的原则对社会进行永久性的改造的必要性，不仅仅是因为阶级利益的持继存在。社会主义社会的制度，即使在其最民主的形式中，也决不可能全部解决普遍与个别之间、人与自然之间、个体与个体之间的冲突；社会主义没有也决不可能从死欲中解放出爱欲。这就是一个极限：它迫使革命超越任何自由的既成阶段；这就是向着不可能的东西奋争，这就是反对那个其疆域只可能被减小但却永远不可能被征服的东西的斗争。

这个运动着的能量，反映在艺术对它自身真理的执著中。艺术的真理的基础虽然植根在社会现实，但艺术的真理却是这个社会现实的"异在者"。艺术冲入了一个其他经验不可企及的维度，在这个维度中，人类、自然界和其他事物不再受制于现存的现实原则的法则。主体和客体遇到了自律的显现而这个自律在它们生活的社会中是被否弃的东西。与艺术的真理的遭遇，产生于异在的语言和意向中，这些语言和意向使那些在日常生活中不曾和尚未感知、述说、听到的东西，变得可感、可见、可说了。

艺术的自律反映了个体在不自由社会中的不自由状态。假如人们渴望自由，那么，艺术就是他们自由的形式和表现。艺术也带着不自由的烙印，艺术是在与不自由的矛盾中抵达其自律的。艺术遵从的法则，不是去听从现存现实原则的法则，而是否定现存的法则。然而，纯粹的否定只是抽象的，是"蹩脚的"乌托邦。而在杰出艺术中出现的乌托邦，决非仅仅对现实原则的否定，倒是对它在超越中的保存（扬弃）。在这个扬弃中，过去和现在都驱散了它们罩在完美头上的阴影。真正的乌托邦植根于对过去的记取中。

"所有物化皆为一种忘却。"①艺术通过让物化了的世界讲话、唱歌、甚或起舞，来同物化作斗争。忘却过去的苦难和快乐，就可把人生从压抑人的现实原则中提升出来。反之，追忆又激起了征服苦难和追寻永恒快乐的冲动。但是，追忆的力量会受到阻挠：快乐本身又被痛苦笼罩着。难道世道真是如此无情吗？不。历史的前景依然是敞开的。假如对过去事物的追忆，在变革世界的斗争中，终将成为一种始发力量，那么，这种斗争就会掀起一场从未有过的革命——这场革命，在以往数次历史性革命中，一直被压抑着。

① 马克斯·霍克海默尔和阿多诺的《启蒙的辩证法》，第230页。

译 后 记

本书的选题和翻译历经一年。在此过程中，不断的增补、校订，使原来十多万字的篇幅，增至二十万。总的看来，是比较全面的。

翻译和定稿过程中，曾得到北大同学刘小枫、甘阳的鼓励和催促。尤其是本书责任编委越胜君，在本书编审过程中精益求精，给译者不少的帮助。而且，把他研究马尔库塞的心得以及掌握的资料无私地奉献给译者，使本书的翻译过程在一定意义上成为译者和编者的学术交流。对此，译者深表感谢！

由于译者并没有把全部精力放在马尔库塞思想的研究和翻译上，因此，在译文质量上不免会存在一些内行人看得出的瑕疵。再加上马尔库塞行文的独特风格和思想的波澜起伏，译者往往只得尽力而为。信而不达，达而不雅，雅而不信，恐怕是难免的了。乞请读者原谅。

最后，要提到爱人杨帆君。她一字一字地把译者划得乱七八糟的草稿抄写清楚、并对文字加以校订和润色；以致耽误了她自己的研究。是为谢。

译　者

1987年5月，京西。

[General Information]
SS号=10960639